



Le jeu du clown dans la Colombie contemporaine : la renaissance du clown, un acteur social et politique et le rire du spectateur de résistance et de liberté

Ana Milena Velasquez Angel

► To cite this version:

Ana Milena Velasquez Angel. Le jeu du clown dans la Colombie contemporaine : la renaissance du clown, un acteur social et politique et le rire du spectateur de résistance et de liberté. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030005 . tel-01335051

HAL Id: tel-01335051

<https://theses.hal.science/tel-01335051>

Submitted on 21 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ED 267 ARTS & MEDIAS
ETUDES THEATRALES

Thèse de doctorat : Théâtre et arts du spectacle

VELASQUEZ ANGEL Ana-Milena

**LE JEU DU CLOWN DANS LA COLOMBIE
CONTEMPORAINE**

*LA RENAISSANCE DU CLOWN, UN ACTEUR SOCIAL ET POLITIQUE
LE RIRE DU SPECTATEUR UNE FORME DE RESISTANCE ET DE LIBERTE*

Thèse dirigée par
Christinne Hamon-Sirejols

Soutenue le 11 janvier 2013

Jury :

Mme. Christine HAMON-SIREJOLS Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

M. Jean-Louis BESSON, Professeur, Université Paris Ouest Nanterre.

M. Philippe GOUDARD, Professeur, Université Paul Valéry Montpellier 3.

M. Stephen LAUNAY, Université Paris Est, Directeur de recherches à IHEAL.

M. Jean Bernard BONANGE, Docteur en Sciences de l'éducation,
Association Bataclown et CRCC.

RESUME

LE JEU DU CLOWN DANS LA COLOMBIE CONTEMPORAINE : LA RENAISSANCE DU CLOWN UN ACTEUR SOCIAL ET POLITIQUE ET LE RIRE DU SPECTATEUR UNE FORME DE RESISTANCE ET DE LIBERTE

Le jeu du clown dans la Colombie contemporaine est en voie de développement. Bien que la figure du clown n'ait jamais cessé d'exister dans la société, quelles que fussent ses formes à travers l'histoire, on assiste à la renaissance de l'art du clown dans notre pays depuis ces dix dernières années. L'art du clown devient une possibilité de revalorisation du langage comique et poétique de l'artiste dans la société colombienne actuelle, conférant à l'acteur clown un rôle social et politique et permettant au spectateur de vivre une forme de résistance et de libération de sa réalité quotidienne violente.

La mise en perspective historique du cirque comme langage artistique moderne permet de comprendre comment le clown va se constituer et se développer tout au long des XIX^e et XX^e siècles jusqu'à devenir un art autonome avec son incursion dans le théâtre et les écoles de formation théâtrale. Cette démarche vise à donner les fondements théoriques de la naissance et de l'évolution du cirque et du clown dans le cirque depuis l'époque de l'Amérique préhispanique jusqu'à la Colombie contemporaine. La perspective historique remarque que, bien avant l'arrivée des clowns dans les cirques modernes après le XVIII^e siècle, on peut constater l'existence de personnages comiques et clownesques dans la culture précolombienne et pendant la période de la colonisation. L'histoire des fêtes populaires de l'Amérique latine, les personnages itinérants et comiques vont se développer parallèlement aux formes spectaculaires religieuses de l'idéologie espagnole. Les cirques européens et américains arriveront dans une atmosphère de résistance et, plus tard, d'indépendance et commencera à s'écrire l'histoire du cirque en Amérique latine.

Le modèle économique latino-américain, la récente industrie culturelle et le manque d'écoles de formation du cirque marqueront l'évolution du cirque comme institution sociale, cherchant à travers la discipline et ses techniques à former des jeunes et enfants en situation de violence. D'autre part, le théâtre subira des divisions entre la tradition et l'apparition d'idéologies modernes sur la formation de l'acteur jusqu'à la consolidation de la méthode artistique de création collective. Le clown du cirque traditionnel deviendra une sorte de stéréotype avec les duos clownesques à la télévision, les clowns dans la rue, les restaurants, et les mendiants habillés en clowns.

Cette étude aborde les éléments sémiotiques de la figure des nouveaux clowns en tant qu'art autonome impulsé par la pédagogie du français Jacques Lecoq diffusée dans le monde entier, avec une incidence importante en Amérique latine, où elle rencontre la création collective basée sur l'improvisation. Cette pédagogie arrive à travers les festivals internationaux du théâtre où artistes et public accèdent au panorama de l'art du clown dans le monde, au travers de stages et de spectacles. Rénovant ainsi le phénomène de marginalisation du clown par un changement de statut artistique et social. La pratique enracinée de la création collective, le travail du collectif et l'implication du théâtre dans les transformations sociales et politiques du pays, rencontre le langage des nouveaux clowns, pour donner forme à des *créations clownesques collectives* tout à fait solides et originales.

Nous nous concentrons sur la fonction qu'exercent les clowns contemporains au présent de la société colombienne résultant d'une vaste période de crises marquée par des affrontements et des vagues successives de violence. L'humour comme trait particulier de la culture devenant

une forme incontestable d'affronter une réalité douloureuse rencontre le clown que par le rire permettra de récupérer la valeur sacrée du chaman, *bobo*, bouffons et fous de l'histoire. Ainsi nous reconnaissons l'incursion du langage du clown sur plusieurs terrains (l'hôpital, l'humanitaire et le social) pour admettre que le spectateur vive une forme de libération par la communication établie avec le clown dans le rire.

Dans plusieurs exemples de troupes et des clowns colombiens contemporains, cette étude analyse l'aspect politique du clown dans son acte de communication libre qui s'installe dans le *convivio*, concept développé par le théoricien argentin Jorge Dubatti, et ses actes de résistance à partir de la *poelitique* du clown, notion développée par Jean Bernard Bonange, directeur du *Bataclown* et fondateur de la *clownanalyse* en France.

MOTS CLES : *clown, Colombie, rire, politique, résistance, acteurs sociaux*

ABSTRACT

CLOWN ACTING IN CONTEMPORARY COLOMBIA : THE CLOWN'S REBIRTH AS A SOCIAL AND POLITICAL ACTOR AND THE SPECTATOR'S LAUGH, A FORM OF RESISTANCE AND FREEDOM

Clown acting in contemporary Colombia is developing. Even though the figure of clowns has always been present in society, regardless of its forms through history, we are now witnessing the rebirth of the art of clowning in Colombia in the last decade. The art of clowning becomes an enhancement possibility of comic and poetic language of the artist in the current Colombian society, conferring the clown actor a social and political role, and allowing the spectator to live a form of resistance and freedom from their daily violent reality.

The historical perspective of the circus as modern artistic language allows understanding how the clown is built up and developed through the XIX and XX centuries until the point of becoming an independent art with its foray into theater and theater schools. This perspective aims to provide the theoretical foundations of the birth and evolution of the circus and the clown in the circus since the time of pre-Hispanic America until contemporary Colombia. The historical perspective points out that the existence of comic and *clownesque* characters in the Pre-Columbian culture and during the colonization era can be recorded even before the clowns' arrival to the modern circus after the XVIII century. The history of Latin America popular celebrations and the itinerant and comic characters are developed at the same time as the spectacular religious forms of the Spanish ideology. The European and American circuses arrived amid an atmosphere of resistance and, later, of independence. The history of the circus in Latin America begins to be written.

The Latin American economic model, the recent cultural industry and the lack of schools for circus training mark the circus evolution as a social institution which, through its discipline and techniques, looks to form young people and children that are in violence situations. On the other hand, the theater is subjected to divisions between tradition and the emergence of modern ideologies on actor's training until the consolidation of the artistic method of collective creation. The traditional circus clown becomes a kind of stereotype with the *clownesque* duos on T.V., the clowns in the streets and restaurants, and the beggars dressed up as clowns.

This study approaches the semiotic elements of the new clowns' figure as an independent art encouraged by French Jacques Lecoq's pedagogy, spread all around the world with an important impact in Latin America, where this pedagogy meets the collective creation based on improvisation. It arrives through international theater festivals, where artists and spectators have access to the panorama of the clown art around the world, by means of courses and shows renewing the clown's marginalization phenomenon through an artistic and social status change. The established practice of collective creation, the collective work and the involvement of theater in social and political transformation of the country, meet the language of the new clowns to give shape to absolutely strong and original *collective clownesque creations*.

We will focus on the function performed by the contemporary clowns in the current Colombian society resulting from a large period of crisis marked by confrontations and successive waves of violence. Humor, as a particular feature of the culture and becoming an unquestionable way of facing a painful reality, meets the clown, who makes possible to recover the sacred value of the shaman, *bobo*, buffoons and mad characters of history. Thus, recognizing the foray of clown language into different fields (the hospital, the humanitarian and the social ones) in Colombia, it is possible to accept that the spectator lives a form of freedom through the communication established with the clown in the laughing.

This study analyses the political aspect of the clown in their act of free communication established in the *convivio*, in several examples of contemporary Colombian companies and clowns. *Convivio* is a concept developed by the Argentinian theoretician Jorge Dubatti, and his resistance acts from the *poelitique* of the clown. This last notion was developed by Jean Bernard Bonange, the director of *Bataclown* and founder of the *clownanalyse* in France.

KEYWORDS : *clown, Colombie, rire, politique, résistance, political actor, social actor*

A NATALIA

REMERCIEMENTS

Je remercie profondément à ma directrice de thèse, Mme Christinne Hamon-Sirejols, qui m'a encadré tout au long de cette recherche et qui m'a fait partager sa rigueur et encourageants conseils. Qu'elle soit aussi remerciée pour sa gentillesse, sa disponibilité permanente et ses importants apports au département du théâtre de l'université d'Antioquia à Medellin.

Je remercie la faculté d'arts de l'université d'Antioquia à Medellin, Colombie. Cette thèse est le fruit d'un soutien permanent.

J'exprime ma gratitude à tous mes élèves clowns en Colombie, dont les thèmes de recherche ont fortement inspiré cette thèse.

Je tiens à remercier tous les personnes et tous les *payasos* qui m'ont entendu lors des entretiens et conversations autour du sujet du clown en Colombie. Sans leur humour, nous ne pourrions pas parler d'une renaissance de l'art du clown dans le contexte difficile de Colombie.

Je remercie enfin mes amis et ma famille, pour avoir supporté et accepté mes choix, et partager ma passion pour le clown en riant avec moi.

TABLE DE MATIERES

INTRODUCTION.....	13
PREMIERE PARTIE : MISE EN PERSPECTIVE HISTORIQUE DU CIRQUE	21
CHAPITRE I : Le cirque en Colombie aujourd'hui : mise en perspective historique.....	21
1.1 L'Antiquité: espace de liberté social	21
1.2 De l'origine au moyen âge.....	24
1.3 Expansion du cirque en Europe	32
1.4 Le cirque et l'Union soviétique	36
1.5 Évolution du cirque aux États-Unis.....	37
1.6 Les animaux dans les cages, mais pas au cirque	38
1.7 Les défilés et la pompe du cirque	41
1.8 Le défi à la mort ou l'esthétique du risque dans le cirque	43
1.9 Le jonglage et les clowns au cirque	45
1.9.1 Le jonglage :.....	45
1.9.2 Les clowns :.....	47
1.10 Le nouveau cirque au XXI ^e siècle	50
2 CHAPITRE II : Le cirque en Amérique Latine	54
2.1 L'Amérique précolombienne : antécédents préhispaniques du cirque et du spectacle. 54	
2.2 La conquête de l'Amérique et du spectacle rituel par le théâtre religieux	57
2.3 L'arrivée du cirque européen en Amérique latine au XIX ^e siècle.....	66
2.4 Le cirque actuel en Amérique latine : le cirque social.....	71
2.4.1 Le cirque cubain	73
2.4.2 Le cirque social au Chili.....	74
2.4.3 Le cirque social en Bolivie.....	75
2.4.4 El circo criollo (Le cirque créole) Argentin	76
3 CHAPITRE III : Histoire du cirque en Colombie, le cirque social	77
3.1 Le XIX ^e siècle en Colombie, ou cent ans de solitude.....	77
3.2 L'influence de l'histoire dans le spectacle vivant en Colombie au XIX ^e siècle.....	84
3.3 Le XX ^e siècle, de la stabilité autonome à la guerre interne	90
3.4 La fin du XX ^e siècle, le conflit armé et la naissance du cirque social.....	98

3.5	Le cirque social en Colombie	100
DEUXIEME PARTIE : LE CLOWN		104
1	CHAPITRE I : l'histoire du clown	104
1.1	Au commencement : le rituel et le chaman	104
1.2	L'Antiquité gréco-romaine	109
1.3	Le Moyen-Âge, âge des jongleurs	111
1.3.1	Le bouffon, le fou du roi	114
1.3.2	Le clown shakespearien	118
1.3.3	La commedia dell'arte.....	120
1.3.4	Le pagliaccio, el payaso	122
1.4	La naissance du clown au cirque	123
1.4.1	Le clown parleur.....	127
1.4.2	La comédie clownesque	131
1.4.3	Les clowns différenciés par le masque et par la silhouette	136
1.5	Le XX ^e siècle des nouveaux clowns.....	138
1.6	Etudier pour devenir un clown	144
2	CHAPITRE II : Reconstitution de l'histoire du clown en Amérique latine	146
2.1	Les vestiges du comique dans l'Amérique précolombienne	146
2.2	Le XV ^e siècle : danseurs, mimes, maisons des bossus, matachins, marionnettistes, le personnage du « noir » et le gracioso ou personnage du « bobo » dans la <i>maroma</i>	149
2.2.1	La censure	152
2.3	Le clown de cirque arrive en Amérique	154
2.4	Le clown en Colombie.....	159
2.5	Le carnaval ou les fous folkloriques : <i>matachines, mogigangas y marimondas</i>	160
2.6	Le clown et l'héritage du théâtre <i>costumbrista</i> (théâtre traditionnel des coutumes).....	165
2.7	Après la colonie, <i>los payasos del circo</i> :	169
2.8	Le duo clownesque à la télévision	171
2.9	Le clown du restaurant: <i>el payaso Colombiano</i>	173
2.10	Le clown au feu rouge	174
2.11	Le clown animateur	175
2.12	Le vagabond paradoxal.....	178
2.13	Donnés pour une renaissance du clown en Colombie	180

2.14	Formation à l'université pour devenir un clown au XXI ^e siècle	187
3	CHAPITRE 3 : la sémiotique du clown: héritage visuel et archétype du personnage....	192
3.1	Le jeu du clown ou l'art de l'échec, voyage constant entre l'enfant et le fou	194
3.1.1	Jeu.....	197
3.1.2	Chercher son propre clown en jouant.....	202
3.1.3	Dérision	205
3.1.4	Jouer la dérision	206
3.1.5	Logique clownesque : antilogique.....	209
3.1.6	La logique de la maladresse et des accidents	211
3.1.7	Stupide.....	213
3.1.8	Le contre-costume	215
3.1.9	Le contre-temps	217
3.1.10	Le contre-espace.....	218
3.1.11	L'émotion d'un clown	218
3.2	Le temps du clown : partager le présent de l'acteur et du spectateur	220
3.2.1	Styles et langage clownesque	223
3.3	L'état du clown provoqué par un masque dévoilant l'être humain	227
3.3.1	Pouvoirs sacrés du masque :.....	231
	TROISIEME PARTIE :	237
	LE CLOWN COLOMBIEN AUJOURD'HUI, UN ACTEUR DE LA VIE SOCIALE ET POLITIQUE	237
1	CHAPITRE I Rire et humour en Colombie	237
1.1	La réalité du contexte colombien : rire pour ne pas pleurer	237
1.2	Rire pour vivre.....	243
1.3	Histoire sociologique du rire	246
1.4	Humour pour survivre	255
1.5	Engagement du clown, un « <i>bobo</i> » avec espoir :	265
1.6	Le comique en Colombie, une histoire qui construit un espace de liberté	268
2	CHAPITRE II : Le clown marginal du <i>rebusque</i> ou « <i>payaso de la calle</i> » à la renaissance d'un nouveau langage, « le clown dans l'espace public » en Colombie	273
2.1	La marginalité, état social en Colombie et figure du clown :.....	273

2.2	L'essence et la naissance du clown dans les « <i>payasos de la calle</i> » (clowns de la rue)	277
2.3	La voix des « <i>payasos de la calle</i> »	281
2.3.1	CHAPULIN, le clown des ordures	282
2.3.2	CHUPITO, le clown publiciste	285
2.3.3	TRAMPOLIN, une vie de clown	286
2.3.4	TONGORITO, le clown éternel	290
2.3.5	OSCAR MARTINEZ, Le clown n'a rien à lui voler	293
2.3.6	PATILLITA, les enfants clowns des bus	296
2.3.7	CHARLITA, le clown indigène	298
2.4	Des clowns dans l'espace public	300
2.5	La naissance d'un « <i>payaso de la calle</i> » et sa renaissance en clown	302
2.5.1	Caliche CACHIVACHE	302
3	CHAPITRE III : les fous résistants en Colombie : La création clownesque collective, le clown <i>poelitique</i> , le liminal.	308
3.1	La résistance par le rire dans le contexte colombien	308
3.2	L'émergence des fous : quels clowns en Colombie ?	314
3.3	La création collective : dynamique de création des compagnies du théâtre en Colombie et technique des clowns actuels	316
3.4	<i>La création clownesque collective</i>	322
3.4.1	La leçon de la pédagogie, Lecoq apprend à l'acteur à être soi-même :	325
3.4.2	De l'acteur engagé à la leçon des émotions d'après le pédagogue Jesus Jara.	330
3.4.3	La leçon de la folie d'après le fou professionnel Jango Edwards.	334
3.4.4	La leçon du clown zen d'après Moshe Cohen,	335
3.4.5	La leçon de la vulnérabilité d'après Caroline Dream	336
3.5	La compagnie théâtrale <i>Infusion</i> : prendre l'essence pour en faire une boisson	337
3.6	La création clownesque collective une <i>micro-politique</i> de résistance par la <i>poelitique</i> des clowns	344
3.7	Le groupe <i>Infusion</i> jeu, passion et résistance	349
3.7.1	Clown el espectáculo (clown l'spectacle)	351
3.7.2	Ni aqui ni alla (N'ici, ni là-bas) :	354
3.7.3	Expedicion clown (Expédition clown)	357
3.7.4	En obra negra (En œuvre noire)	359

Scène du spectacle En obra negra (En œuvre noire):.....	361
Scène du spectacle En obra negra (En œuvre noire) :.....	363
Scène du spectacle En obra negra (En œuvre noire):.....	365
3.8 Au de la de la résistance : la transformation des sujets paradoxaux de la réalité colombienne par un clown liminal	369
3.8.1 La clown Clawndia.....	372
3.9 En guise de conclusion	379
 4 CHAPITRE IV : La fonction sociale et humanitaire du clown en Colombie, la transformation au cœur des clowns	381
4.1 Les bienfaits du rire : thérapie par l'effet clown	384
4.2 « L'état clown » des clowns humanitaires, acteurs sociaux et docteurs clowns : le chaman du monde actuel	393
4.2.1 L'enfant intérieur des clowns acteurs sociaux	395
4.2.2 Le militant intérieur des clowns acteurs sociaux	397
4.3 La nécessité des clowns acteurs sociaux en Colombie.....	399
4.4 Rire à l'hôpital, « <i>la Fundacion Doctora Clown</i> »	400
4.4.1 Des mots des docteurs clowns.....	403
4.5 La leçon du clown humanitaire et le groupe « Pasos de Payasos » (Marche des clowns) en Colombie	404
4.6 Le cirque social : un acteur social en Colombie	410
La Fundacion Circo para todos (Cirque pour tous) est une médaille de bronze pour l'espoir.	411
4.6.1 Des clowns « héros », c'est la politique du cœur qui prime.....	413
4.6.2 L'exemple du clown « PICHIRILO »	414
 CONCLUSION	416
BIBLIOGRAPHIE	421
ANNEXES	434

INTRODUCTION

Le jeu du clown dans la Colombie contemporaine est en constante voie de développement. Bien que la figure du clown n'ait jamais cessé d'exister dans la société, quelles que fussent ses formes à travers l'histoire, on assiste à la renaissance de l'art du clown dans notre pays depuis ces dix dernières années. L'art du clown devient une possibilité de revalorisation du langage comique et poétique de l'artiste dans la société colombienne actuelle, conférant à l'acteur clown un rôle social et politique et permettant au spectateur de vivre une forme de résistance et de libération de sa réalité quotidienne violente.

Le rire que l'art du clown véhicule au milieu de cette réalité est un antidote contre la douleur, tout comme l'a été l'humour, trait particulier de la culture colombienne face à une situation douloureuse. Grâce au rire, le clown permet de retrouver l'humour et la valeur sacrée du chaman, du *trickster*, des *bobos*, bouffons et fous de l'histoire, dans le contexte contemporain.

Cette étude débute en 2000, lorsque nous avons quitté la Colombie pour poursuivre des études à Barcelone, et plus tard en France, sur la formation de l'acteur et sur le cirque. Après avoir suivi des cours de théâtre à l'Institut du théâtre de Barcelone et des stages du clown avec des pédagogues de l'école Jacques Lecoq en France entre 2003 et 2007, fait partie à la troupe *payasos sin fronteras* (« Clown sans frontières ») et de la compagnie du *théâtre de Shabano*, puis avoir tourné avec un spectacle de clown dans les deux pays, a surgi le besoin de exprimer cet apprentissage au pays d'origine, la Colombie.

En 2003, dans le cadre d'un DEA à Paris III, nous avons travaillé sur de thème de « La recherche de son propre clown, un voyage à l'envers chez Jacques Lecoq ». Cette formation finalisée en 2005, nous a permis de créer des liens avec les pédagogues français et de concrétiser un travail théorique comme fondement pour la création de projets académiques et artistiques autour de l'art du clown, inexistants en Colombie.

C'est alors que nous avons mis en place le premier projet d'échange avec l'Université d'Antioquia, établissement d'éducation supérieure de Medellin, avec des stages de formation

de clown pour étudiants en théâtre et comme formation continue. Nous avons très vite remarqué que dès la fin de la formation, les acteurs clowns partaient sur le terrain pour transmettre aux groupes les fondements pédagogiques de l'art du clown, générant ainsi une grande expectative sur cette nouvelle formation. Ainsi au premier stage de clown, il y avait une douzaine de participants, pour le deuxième, une soixantaine et plus. Suite à la demande et au défi imposé par l'enseignement de l'art du clown dans le milieu universitaire, nous avons créé en 2006 le *Diploma de clown* de la Faculté d'arts de l'Université d'Antioquia, offrant aux élèves 160 heures de formation, avec des artistes internationaux invités grâce à des ressources publiques et privées.

L'intérêt d'artistes comiques et populaires locaux pour la formation du clown augmentait de façon remarquable, ce qui a permis aux pédagogues de créer des liens artistiques et de participer à des rencontres et festivals en Colombie. De la même façon, la formation universitaire a commencé un échange avec le Festival international de mimes et clowns créé par l'artiste Carlos Alvarez à Medellin.

Le *Diploma de clown* a comme objectif la création d'un spectacle en fin de formation. En 2006, le spectacle a été présenté dans dix-neuf foyers pour enfants, avec une moyenne de 250 enfants orphelins dans chaque foyer. L'administration de l'Institut pour le Bien-être familial (équivalent de la DASS en France) a été très surprise par l'accueil reçu par le spectacle. L'année suivante (2007) le spectacle concluant le diplôme a été présenté dans treize salles du théâtre de Medellin et dans des festivals de cirque à Bogotá. L'idée de la nécessité d'une formation pour le clown en Colombie se répand très vite dans la mesure où la société trouve un intérêt croissant à cet art.

Lorsque le *Diploma de clown* se formalise à l'université d'Antioquia, répondant au défi de l'autofinancement, les clowns « professionnels » et les acteurs comiques locaux initient un dialogue artistique et l'on remarque la résurgence de troupes de clowns, et de spectacles clownesques dans plusieurs villes colombiennes.

En 2008, en même temps que mon engagement à temps complet à l'Université d'Antioquia en tant que professeur et étant donné le mouvement croissant des clowns en Colombie et leur pertinence artistique et sociale, il m'est apparu indispensable de poursuivre cette recherche dans une thèse de doctorat.

Les années qui ont suivi ont été un constant effort au niveau administratif et institutionnel afin de trouver le financement du *Diplôme de clown*, ainsi que de stages, rencontres, séminaires, autour de l'art clownesque, donnant lieu à des processus académiques tout à fait innovateurs. En 2008, nous avons constitué le groupe de recherche sur « la pertinence artistique et sociale du clown en Colombie » avec la participation d'étudiants de deuxième et troisième année de la Faculté d'arts et, en 2009, nous avons pu constituer une base de données audiovisuelle de groupes et compagnies de clown traditionnels, amateurs et professionnels en Colombie. Cette même année, la création du « *Clownencuentro* international », en accord avec le clown anglais Barnaby King, avec le soutien de *Clowns without borders* des États-Unis, l'Université d'Arkansas et d'Antioquia ont ouvert un espace artistique et académique pour l'échange avec des clowns de toute l'Amérique latine. En 2011, le *Clownencuentro* pouvait compter sur la participation d'importants pédagogues du clowns internationaux, comme Alex Navarro, Caroline Dream, Moshe Cohen, Wendy Ramos, entre autres, et avec l'assistance de 200 artistes clowns venus du Pérou, de l'Équateur, du Mexique, du Chili et d'Argentine.

Voilà pourquoi ce travail est le produit à la fois d'une pratique en tant que enseignante, comédienne et clown, et d'un intérêt théorique et universitaire pour l'approfondissement de l'art du clown, de ses racines, de ses développements et de ses renouveaux dans la réalité spécifique de la Colombie contemporaine, et de son idéal de contribuer à une petite transformation par la voie magique du rire. Il s'est avéré pour nous fondamental de donner des bases conceptuelles à la tradition comique dans le contexte colombien, aujourd'hui incarné par l'esprit du clown. Notre étude propose donc une mise en perspective historique du cirque comme langage artistique moderne dans lequel le clown va se constituer et se développer tout au long des XIX^e et XX^e siècles jusqu'à devenir un art autonome avec son incursion dans le théâtre et les écoles de formation théâtrale. Cette démarche va nous permettre de donner des fondements théoriques à la naissance et à l'évolution du cirque et du clown dans le cirque depuis l'époque de l'Amérique préhispanique jusqu'à la Colombie

contemporaine. Cette perspective historique remarque que, bien avant l'arrivée des clowns dans les cirques modernes après le XVIII^e siècle, on peut constater l'existence de personnages comiques et clownesques dans la culture précolombienne et pendant la période de la colonisation précédents le surgissement du clown contemporain.

La mise en perspective historique comporte deux objectifs principaux. D'abord, tenant compte des lecteurs colombiens, de la nécessité de réaliser une recherche historique sur la naissance et l'origine du cirque depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours étant donné l'inexistence de documents de référence sur le sujet dans le milieu universitaire colombien et l'accès difficile de notre pays aux références éditoriales théoriques en d'autres langues et dans d'autres pays. L'étude historique des formes du cirque et la présence d'acteurs comiques dans l'Amérique précolombienne est également nécessaire pour les lecteurs français, dans la mesure où les recherches menées à ce sujet sont très actuelles et n'ont pas été publiées ailleurs dans le monde. Ainsi cette partie initiale de la thèse se propose-t-elle de faire une reconstitution historique des faits et événements rendant compte de la présence des formes du cirque et des acteurs comiques dans la société préhispanique, en s'appuyant sur des documents inédits et des chroniques d'historiens espagnols de l'époque coloniale, et la période d'indépendance de Colombie.

Dans un deuxième temps, cette étude aborde les éléments sémiotiques de la figure du nouveau clown en tant qu'art autonome impulsé par la pédagogie du français Jacques Lecoq et répandue dans le monde entier, avec une incidence importante en Amérique latine, où elle va rencontrer la création collective basée sur l'improvisation. Cette pédagogie arrive à travers les festivals internationaux du théâtre grâce auxquels artistes et public accèdent au panorama de l'art du clown dans le monde, à travers des stages et des spectacles. Rénovant ainsi le phénomène de marginalisation du clown présent dans les *payasos de la calle* (clowns de la rue) et les clowns vagabonds produisant un changement dans son statut artistique et social. De cette façon, la pratique enracinée de la création collective, basée sur l'improvisation, le travail du collectif et l'implication du théâtre dans les transformations sociales et politiques du pays, rencontre le langage du clown, fondé lui aussi sur le principe d'improvisation afin de donner forme à la *création clownesque collective*.

A travers l'étude du groupe de clowns *Infusion*, créé à Medellin en 2007, nous analyserons l'influence et le développement des nouveaux clowns dans la tradition théâtrale et les méthodes de création des artistes du théâtre colombien, qui à partir de la pratique de l'improvisation pendant les stages courts et de la pratique enracinée de la création collective, donnent forme à ce que nous avons appelé *la création clownesque collective*. Grâce à cette rencontre d'influences et ses effets sur la création nous pouvons parler du jeu et de la poétique du clown contemporain dans le cas particulier de la Colombie.

Pour répondre à nos interrogations sur le phénomène de la présence du clown en Colombie, nous nous tournerons dans la partie suivante vers le contexte singulier de la réalité sociale colombienne. La fonction qu'exercent les clowns dans le monde contemporain paraît tout à fait nouvelle dans notre société ; elle marque une renaissance dans la culture colombienne. Tout au long de l'histoire, l'humour et la capacité de rire ont été des caractéristiques de la culture. Le rire possède une fonction sociale très importante face à la réalité, et constitue, de plus, une possibilité de liberté grâce à son pouvoir de communication et de dénonciation. Dans la culture colombienne, le rire est vu comme un rite cathartique et l'humour comme un acte de libération de l'homme pris dans une réalité difficile et violente. L'histoire sociale et politique de la Colombie a été très tôt marquée par la mort et la guerre. Cette thèse nous permettra de porter un regard sur le présent de la société colombienne comme résultat de vagues successives de violence.

Nous analyserons l'aspect politique du clown dans son acte de communication libre qui s'installe entre son jeu et la réception du public à partir du *convivio*, concept développé par le théoricien argentin Jorge Dubatti, et dans les créations clownesques collectives contemporaines en Colombie comme des actes de résistance à partir de la *poelitique* du clown, concept développée par Jean Bernard Bonange, directeur du *Bataclown* et fondateur de la *clownanalyse* en France.

La force communicative du clown dans le moment présent de son jeu et son rapport à la réalité immanente pose l'art du clown ainsi que les créations clownesques collectives contemporaines en Colombie comme des actes de résistance artistique par la *poelitique* du

clown. Le clown incarne la *micro-politique*. Le point de vue du clown, exprimé dans son jeu, est un acte fondamentalement politique. Son expression est libre et sans contraintes. Le clown, en soi, est un être libre et sa façon de communiquer par des codes et signes poétiques peut le rendre plus ou moins politique. Le « politique » ne relie pas forcément le clown ou son langage à un parti ou à un mouvement idéologique. La politique du clown, c'est l'aspect politique de son personnage, cet acte de communication libre qui s'installe entre son jeu et la réception du public. Ainsi, le *convivio* dans la création clownesque collective est-il un acte de résistance *poelitique*.

Dans ce processus complexe, le clown s'approprie les expériences venant de la vie, du réel, des imaginaires latino-américains, des expressions de la corporalité autochtone et de subjectivités utopiques mais essentiellement subversives. Dans notre expérience comme spectateurs et créateurs du mouvement artistique du clown en Colombie, nous avons pu constater que beaucoup d'artistes assument leur travail comme des médiateurs, comme des émissaires, se déplaçant entre la fiction et la réalité, entre l'art et les événements sociaux, entre l'individuel et le communautaire. Cette position des artistes de « clowns liminales » implique des modifications remarquables dans le statut social traditionnel du créateur, car il perturbe et agit sur la mémoire collective, en partageant les nouvelles subjectivités qui émergent dans la sphère publique.

Une des fonctions qu'exercent les clowns dans la culture colombienne est d'aider par leur *poelitique* le spectateur à faire face à une réalité douloureuse. Le clown par le rire permettra de récupérer la valeur sacrée du chaman, du *trickster*, des *bobos*, bouffons et fous de l'histoire dans le *convivio*.

Dans la dernière partie de notre étude, nous nous concentrerons sur le surgissement d'artistes clowns engagés dans des activités sociales et humanitaires en Colombie. L'investissement du clown dans un autre monde, celui de la thérapie, de l'hôpital, de l'humanitaire, semble constituer un renouveau pour ce personnage inscrit dans le monde du spectacle. Les clowns sociaux participent à l'écriture de l'histoire du clown d'aujourd'hui et permettent de construire sa nouvelle image pour demain. En ce début du XXI^e siècle, on peut ainsi distinguer quatre

axes de développement des clowns acteurs sociaux en Colombie : les clowns à l'hôpital, les clowns humanitaires, les clowns « héros » et les clowns du cirque social. Le surgissement d'une grande quantité d'artistes clowns acteurs sociaux est lié à la préoccupation d'agir pour l'enfance infantile et la jeunesse du pays. La combinaison de pauvreté, de guerre urbaine, de conflit armé et de trafic illégal de drogues a dévasté la jeunesse colombienne et la population en général, aboutissant à une militarisation croissante de la société. La guerre en Colombie est aussi une guerre contre les enfants. L'impact du conflit sur les enfants colombiens varie selon les secteurs de la population et selon les différentes régions : les enfants indigènes, les enfants paysans, les enfants afro-descendants, et ceux qui ont subi les déplacements forcés. Dans de vastes zones rurales de Colombie, par exemple, et dans plusieurs banlieues de grandes villes, le gouvernement ne fournit pas de services sanitaires, de santé, d'éducation, d'hébergement ou sécurité.

Ce n'est donc pas par hasard si les clowns vont surgir à travers des projets sociaux destinés à l'enfance : La *Fundacion doctora clown* (Fondation docteur clown) va s'adresser aux enfants dans les hôpitaux, le groupe *Pasos de payasos* (Pas de clowns) va s'adresser aux enfants dans les zones de conflit, *le cirque social* va former aux techniques de cirque des enfants plongés dans la violence des banlieues et certains deviendront des *clowns héros*, sans aucun soutien institutionnel, faisant rire les enfants victimes de déplacement forcé. Tout ceci pour une revalorisation de l'enfance passant par une renaissance de l'art du clown. Toutes ces pratiques supposent une progression spectaculaire dans la reconnaissance de la fonction sociale du clown allant beaucoup plus loin que celle de faire rire. Elle suppose d'accepter que le rire et la logique portée par le personnage du clown n'agisse pas seulement comme effet thérapeutique par les bénéfices du rire, mais pour améliorer les conditions particulières de la santé émotionnelle, physique et spirituelle, des individus et des sociétés quels que soient leurs malheurs.

Paradoxalement, dans le contexte colombien, le développement artistique du clown et le surgissement des clowns acteurs sociaux trouvent leur pertinence dans l'objectif de transformation du spectateur et, à travers lui, l'anéantissement des effets douloureux de la difficile réalité du pays. C'est sans doute là qu'il faut trouver le sens de la renaissance du clown dans la Colombie contemporaine.

Enfin, nous voudrions apporter par cette recherche notre contribution au développement d'un important processus de transformation artistique et social et rebondir sur nos découvertes afin de redonner de l'enthousiasme aux activités institutionnelles et administratives qui soutiennent la pratique de l'art du clown dans notre pays.

PREMIERE PARTIE : MISE EN PERSPECTIVE HISTORIQUE DU CIRQUE

CHAPITRE I : Le cirque en Colombie aujourd'hui : mise en perspective historique

1.1 L'Antiquité: espace de liberté sociale

Depuis la préhistoire, il est possible de suivre l'importance des arts et du spectacle à partir de l'histoire de la construction de l'homme et de sa pensée. Les monuments monolithiques, les peintures pariétales que l'on a découvertes dans les grottes nous montrent comment les représentations humaines tournent autour des danses rituelles, les corps dessinés représentent des contorsions du corps liées au rite. Les hommes dansaient pour invoquer la pluie et l'attention des dieux. Le corps qui dansait était le moyen d'établir une forme de communication avec l'au-delà. L'organisation de la fête rituelle en l'honneur du dieu Dionysos permettra dans la Grèce antique de canaliser ces manifestations des hommes vers les formes stylisées de l'art, comme le théâtre, le cirque, la danse, les arts plastiques, etc. Dès l'Antiquité, on peut remarquer dans les ouvrages d'artisanat de l'Égypte et de la Chine, mille ans av. J-C, des dessins représentant des danseurs, des équilibristes, des contorsionnistes et des funambules.

Le rituel permettra à l'homme de mieux comprendre son monde et de le représenter avec le corps. Le culte sera le moment pour établir des relations éternelles entre les dieux et les hommes. Ainsi, toutes les formes dérivées du rite auront une valeur sacrée et une signification pour les hommes. L'Égypte ancienne laissera ses traces dans les constructions en pyramides, leur valeur sacrée et les tombeaux où la vie du mort était complètement représentée. De la Grèce antique on connaîtra aussi les constructions dans le domaine du spectacle où les formes du théâtre donneront vie à la mythologie.

Selon l'auteur Mexicain, Edgar Ceballos, « le cirque est le spectacle le plus ancien du monde, son histoire remonte à l'Égypte antique, il y a plus de trois mille cinq cents ans avant notre

ère ».¹ Car le rite religieux et le spectacle proprement dit sont unifiés dans un seul événement : le cirque. Le cirque sera un événement spectaculaire qui va suivre les développements sociaux et politiques des civilisations qui vont se suivre après l'Antiquité jusqu'à l'arrivée de la religion chrétienne. « Le cirque poursuit son chemin depuis un peu plus de quatre siècles et voit se construire et se déconstruire les bases de son originalité première. L'exaltation de corps dans un face à face avec le risque. »² Le théâtre, la musique, la danse, les arts plastiques vont enrichir l'esthétique de cette exaltation corporelle du cirque à travers ses multiples transformations sociales et historiques. D'autre part, les formes du culte religieux et les rituels vont se transformer dans les siècles suivants en fêtes populaires où les hommes donneront continuité à leur expérience de liberté corporelle et spirituelle à travers les éléments qui enrichissent les fêtes et les carnivals, comme les déguisements et les masques. Tout cela sera suivi de très près par la transformation religieuse de l'histoire de l'homme, les croyances religieuses qui vont marquer profondément la vision humaine du monde en le divisant en deux : le monde sacré et profane. Cependant l'art servira selon l'époque à potentialiser ces deux manières de concevoir la passion humaine et les artistes seront des êtres libres qui pourront personnifier tantôt l'homme, tantôt le diable, tantôt les dieux. Le cirque est une des formes spectaculaires où l'on peut réunir ces formes de pensée.

Le mot « cirque » vient du latin *circus* qui signifie un cercle ou un zéro, tourner autour. Il trouve son origine dans le grec *kirkos* désignant l'anneau et *korence*, une couronne ou anneau. Il diffère du mot « amphithéâtre » du latin *amphitheatrum*, une transcription du grec *amphitheatron*, terme composé d'*amphi*, qui signifie des deux côtés ou autour, et de *theatron*. Pour les Grecs, le théâtre est le lieu depuis lequel il est regardé. C'est l'équitation qui donnera au cirque la forme architecturale du cirque. À différence du théâtre le cirque est un spectacle où le public entoure l'action, appartenant ainsi, d'après Philippe Goudard au groupe de « spectacles à aire de jeux centrale »³ comme les combats, jeux romains, corridas, représentant ainsi dans la figure circulaire une organisation cyclique de l'espace et du temps symboliques d'une alchimie magique qui se succède à l'intérieur et convoque le regard du spectateur vers l'intimité conjurée dans son centre.

¹ Edgar CEBALLOS, *El libro de oro de los payasos: los más famosos y divertidos sketches de circo*, México, Ediciones Escenologia, 1999, p. 9.

² Sylvain FAGOT, *Le cirque entre culture du corps et culture du risque*. Ed. L'Harmattan, Paris, 2010, p. 12.

³ Philippe GOUDARD, *Le cercle recyclé*, dans *Avant-garde Cirque, les arts de la piste en Révolution*, Ed. Autrement, Paris, 2001, pp 157-173.

Dans la Rome antique, l'objectif du spectacle était politique, les empereurs offriront à leur peuple différents types de divertissements, parmi lesquels le cirque et ses attractions de fauves, de gladiateurs, de jongleurs, etc. Selon le proverbe latin *panem et circenses*, il fallait donner au peuple, du pain et des jeux du cirque, comme une manière de tranquilliser la plèbe romaine. « Le cirque romain est une vaste construction dont la piste, longue de 600 mètres, s'organise originellement autour d'un ruisseau canalisé, devenu plus tard la *spina*, promontoire de marbre dominé par un obélisque (celui du cirque de Caligula orne depuis 1586 l'esplanade de la basilique Saint-Pierre au Vatican), et où sont disposés statues et ornements. C'est sur la *spina* que se trouvent également les sept dauphins et les sept œufs de bronze qui servent, au fur et à mesure de leur orientation et de leur disparition, à comptabiliser à la fois pour les spectateurs et les conducteurs de chars le nombre de tours de piste restant à accomplir »⁴.

La construction architectonique dédiée aux spectacles publics à Rome, dans les arènes en forme de O, avait une grande importance sociale et symbolique. « L'arène était l'image de l'univers, l'obélisque au centre de la Spina, figure le soleil jaillissant au sommet des cieux [...] les douze portes, à l'une des extrémités, représentent les constellations du zodiaque ; les sept tours de piste règlementaires des courses de char sont les sept planètes de la semaine. Le cirque devient ainsi une projection de l'univers et de la destinée de l'humanité.»⁵ C'était un lieu destiné à la course de chars et de chevaux, une imitation de l'hippodrome grec. C'était aussi un lieu de rencontre de toutes les classes sociales. Le poète Ovide remarque en outre que dans cet espace il n'y avait pas de séparation entre l'homme et la femme, ce qui en faisait un lieu propice aux « intrigues tendres ». Sous Auguste, les gradins du *Circus Maximus* peuvent recevoir 150.000 spectateurs. Après le grand incendie de 64 apr. J.-C., qui exigea une nouvelle reconstruction, Néron en porta la capacité à 250.000 places, certains chroniqueurs du temps avancent même parfois le chiffre de 385.000, réalisant ainsi le plus grand édifice de spectacle de tous les temps. Des milliers de spectateurs assistaient aux spectacles : de 3 000 aux commencements à 385 000 au IV^e siècle ap. J.-C. Ceci démontre l'impact et la participation collective du peuple dans les divertissements promus par le

⁴ Pascal JACOB, *Le Cirque. Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Boulogne, 2002, p. 222.

⁵ Pascal JACOB, *Le cirque, un art à la croisée des chemins*, Gallimard, Evreux, 1992, p. 18.

pouvoir politique. « Pour le peuple le cirque devient l'autre temple, le lieu privilégié des réunions, l'autel de l'espoir et des vœux »⁶.

« Rome possédait encore d'autres cirques : celui de *Flaminius*, construit en 217 av. J.-C. au bord du Tibre, dans la partie sud du champ de Mars, celui de *Caligula*, au pied de ce qui sera le Vatican, où, sous *Néron*, furent martyrisés les chrétiens et en particulier saint Pierre, ou encore le cirque de *Domitien*, dont la place Navone a épousé la forme. *Maxence* en construisit un autre près de la voie *Appienne* ; c'est le seul dont il subsiste des ruines importantes. Beaucoup de villes d'Italie et des provinces possédaient aussi leur cirque, mais il est rare que leurs vestiges soient spectaculaires »⁷. Les noms des cirques romains les plus célèbres qui ont marqué l'histoire sont le *Circus Maximus*, *Circus Agonalis* ou d'*Alexandre Sévère*, le *Circus Salustiano*, le *Circus Flaminius Apolinal*, le *Circus Caracalla*, le *Circus de Flora*, le *Circus Adriano*, le *Circus Domiciano*, le *Circus Galio Heliogábalo*, le *Circus Majencio*, le *Circus Bovillae*⁸. Le feu était l'ennemi le plus sérieux des cirques, avec le vent et la pluie, qui provoqueront la destruction de beaucoup de cirques dans l'Antiquité souvent faits de gradins en bois. Après le feu, les crises, guerres et chutes des empires précipitent la fin des jeux.

1.2 De l'origine au moyen âge

A partir de l'an 214 avant notre ère on introduisit dans les *ludi romani* (jeux romains) quatre jours de spectacles, qui incluaient les jeux du cirque. Il n'y avait plus de chorégies, mais les *ludi* étaient financées par les leaders des différentes tendances politiques qui constituaient l'autorité romaine. Les *ludi* étaient une partie des cérémonies et du culte, organisés par les magistrats avec des chars en bois et des chevaux, ainsi que des luttes dans l'amphithéâtre et des représentations théâtrales. Il y avait les *ludi magni* en l'honneur de Jupiter du 4 au 19 septembre ; les *ludi plebei* du 14 au 17 novembre ; les *ludi des dieux*, fêtes en l'honneur des divinités telles que Cybèle, Cérès, Apollon, Flore. Ou encore les *ludi militaires*.

⁶ Pascal JACOB, *ibid*, p.16.

⁷ Pascal JACOB *Le Cirque. Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Boulogne, 2002, p. 223.

⁸ Julio REBOLLEDO CÁRDENAS, *La fabulosa historia del circo en México*, Ediciones Escenologia, México 2004, p. 30.

Les *ludi*, jeux donnés lors des grandes occasions, se déroulaient dans les amphithéâtres et précédaient les combats de gladiateurs. Les premiers datant de 214 av. J.-C. Ces jeux consistaient en courses de chars, démonstrations athlétiques, défilés de phénomènes et d'animaux exotiques, jongleurs, écuyers, équilibristes, dompteurs d'animaux ou faiseurs de tours. Coûteux et sanglants, les *ludi* ne survécurent pas à la chute de l'Empire romain et à l'expansion du christianisme.

Après l'époque où l'Empire romain réalisait des jeux et des exhibitions dont le but était d'abord la promotion politique et la compétition sportive, avec quelques affrontements d'animaux, vint une étape plus sanglante, de meurtres, d'immolation de chrétiens, sous le règne de Caligula. Plus tard, avec la chute de l'Empire romain, les cirques et les amphithéâtres disparaîtront. Aujourd'hui nous ne connaissons que les ruines de ces espaces construits lors des *Ludi*. Cependant, en Espagne, un espace similaire à celui des *ludi* sera construit pour les courses de taureaux, les corridas, infiniment moins sanglantes apparaîtront quelques siècles plus tard et vont perdurer jusqu'à nos jours, et pendant le XVI^e siècle, très pratiques dans les colonies.

Dès le II^e siècle avant J.C. semble-t-il, s'était instaurée une tradition des parades ou atellanes à la fois parodique et licencieuses, sur des estrades facilement démontables et transportables. Les bouffons, mimes et acrobates commencent à errer et à voyager, instaurant ainsi la notion d'artistes ambulants des premiers siècles d'après J.-C. A demi improvisées, « les atellanes mettaient en scène des personnages très élaborés »⁹, cependant le goût des spectateurs allait surtout vers le cirque que le peuple s'était habitué à réclamer en même temps que le pain et qui offrait des pugilats, des combats de gladiateurs, des chasses aux fauves ou des batailles navales reconstituées pendant lesquels le sang coulait abondamment. « Les triomphes, d'autre part, ainsi que les funérailles, étaient l'occasion de grands spectacles munificents sur plusieurs journées, avec la participation de toutes sortes de saltimbanques,[...] *saltare in banco* (saute en banc) qualificatif pour tous les bateleurs, bouffons, prestidigitateurs, et ceux qui font des tours d'adresse, de souplesse »¹⁰.

⁹ Bernard SALLÉ, *Histoire du théâtre*, Editions Librairie théâtrale, Paris, 1990, p. 48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

La jeune église contribua à faire disparaître le cirque des *ludi*, et persécute le théâtre, mais le public, de toute façon, n'était plus au rendez-vous. Avec la fin de l'Empire romain se tournait une page définitive. D'après Bernard Sallé, « les textes se perdaient, les beaux édifices de pierre étaient laissés à l'abandon, et personne ne venait plus y faire résonner les cris d'Electre ou les plaintes d'Œdipe. Arrivait un âge des ténèbres durant lequel le théâtre n'était même plus l'ombre d'un souvenir »¹¹.

L'ambiance festive et le goût du peuple pour le divertissement en subira un grand changement. Il n'est pas si difficile d'imaginer comment un spectacle autour de combats sera jugé et pénalisé par l'idée d'un dieu unique et vigilant. Tout ceci en imaginant une continuation de la vie après la mort, portant un regard sur soi-même en fonction du bien et du mal qui compromet fortement l'âme, la seule partie de soi qui ne meure pas, selon le christianisme. « Il est assez difficile d'imaginer qu'en Occident le théâtre ait pu se mettre en sommeil pendant près de dix siècles. L'Europe eut à digérer les vagues successives d'invasions barbares, et ne conserva son empreinte culturelle qu'à travers le filtre de la religion dominante. L'Église contrôlait l'éducation, intervenait largement dans les affaires des royaumes, dans la vie publique, l'art, le commerce, les institutions ; et le théâtre ne pouvait pas non plus échapper à son influence. L'aristocratie féodale, quant à elle, se contentait du passage des troubadours, acrobates jongleurs et autres monteurs d'ours ».¹²

« C'est Jhon Williams, un forain qui exhibe un éléphant en 1620, qui a sans doute été le plus proche dans l'anticipation d'un spectacle. Il envisage vers 1634 la création d'une nouvelle forme de divertissement où danseurs de corde, montreurs de bêtes, écuyers, clowns et jongleurs seraient successivement présentés dans l'espace d'un théâtre [...] Le projet n'a malheureusement pas eu le temps de voir le jour, la Guerre Civile et l'avènement des Puritains en 1642 entraînant la fermeture de toutes les salles de spectacle et lieux de divertissement. En 1660, lorsque le pouvoir change à nouveau de mains, 18 ans se sont écoulés et il est trop tard, ou moins urgent, pour relancer l'idée de John Williams »¹³.

¹¹ *Ibid.*, p. 51.

¹² *Ibid.*, p. 53.

¹³ Pascal JACOB, *Le Cirque. Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Boulogne, 2002, p. 22.

Durant quatorze siècles il n'y a pas eu d'autre espace circulaire assimilé au cirque. Rien que le mot « cirque » disparaîtra pendant tout ce temps-là. La curiosité et l'extraordinaire rivalisent au quotidien dans les fêtes et les foires. Au Moyen-âge, des jongleurs, des funambules, des équilibristes ont survécu en demandant de l'argent dans les rues et en cachette. Ils ont été habiles avec leur corps pour déambuler sur les places, dans les rues et les villages. Ceux qui n'étaient pas de santé robuste courraient le risque de mourir à cause des épidémies, de la peste et de la faim. Parmi ces artistes ambulants il y avait toutes sortes de jeux: les prestidigitateurs, les illusionnistes, les saltimbanques, les jongleurs de feux, de sables, les contorsionnistes, les magiciens, les sorcières, etc. « À Paris sur les différents champs de foire de 1678 à 1787, on dénombre soixante-dix références de troupes ou d'acrobates et danseurs de corde individuels, trente et un sauteurs, quatre femmes hercules et un cracheur de feu. »¹⁴ Les artistes ambulants étaient nomades et libres dans un certain sens. Certains profitaient de cette liberté : « Les jongleurs étaient des acteurs ambulants qui passaient sans arrêt d'une communauté à une autre, ils ont rapidement été observés par les vagabonds et les clochards, qui ont commencé à les imiter pour se faire une place dans la société, et ils en profitaient pour gagner quelques pièces en exhibant des animaux, ou des petites exploits »¹⁵. « Un chien dressé, vers 1750, pouvait compter les membres de l'assistance, jusqu'à trente personnes, écrire leur nom, donner l'heure et répondre à des questions d'ordre plus général, sur les *Métamorphoses* d'Ovide, sur la géographie universelle et sur l'histoire romaine, en choisissant les bonnes cartes à faire lire par son maître »¹⁶ Les autres artistes, les comédiens de théâtre devaient dans leurs représentations exalter dignement les principes et les croyances de la religion catholique.

Cependant, comme la ferveur religieuse n'excluait pas le désir de se distraire, des intermèdes de jonglerie, des chansons et des farces vinrent bientôt mettre un peu de variété dans les spectacles. Les représentations, de plus en plus soignées, avec une figuration de plus en plus nombreuse, tendaient vers le spectaculaire : « Des diabolins hurlants se répandaient dans le public pour semer la terreur ; les scènes violentes ou audacieuses se multiplièrent, flagellation, tortures, crucifixion, et martyrs des malheureuses filles à demi dévêtues, tandis que l'histoire s'attardait sur les épisodes de tentation, les péchés de Madeleine ou sur les amours de

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵ Sol ALVAREZ et Federico SERRANO, *Aproximación histórica*, in *El libro de oro de los payasos*, Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 506.

¹⁶ Pascal JACOB, *Le Cirque. Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Boulogne, 2002, p. 23.

Judas »¹⁷. L'organisation de spectacles était maintenant sous la responsabilité des confréries professionnelles et les acteurs eux-mêmes en vinrent à se regrouper en sociétés pour représenter la passion et la résurrection du Christ. « Après 1402 les Confrères de la passion eurent à Paris un monopole de représentations dans leur salle de l'hôpital de la Trinité, qui commençait à se rapprocher d'une forme de théâtre presque traditionnelle [...] Il arrivait que les spectacles soient donnés à la suite d'un vœu propitiatoire effectué par exemple pendant une épidémie, ou une action de grâce. La population d'une ville mettait alors en scène la vie du saint dont l'intercession avait été particulièrement efficace. »¹⁸ Vers la fin du XV^e siècle le public voit apparaître des formes et des genres de plus en plus intéressants vis-à-vis de la moralité paradoxale de l'être humain au Moyen-âge : des farces, des soties, des mystères.

Au Moyen-âge s'était développé le concept de symbole occulte, qui reprenait l'idée de la tradition antique dans laquelle le symbole comportait deux parties, une visible et une invisible. Dans les cas de farceurs, jongleurs, artistes ambulants, il s'agissait de personnages qui représentaient l'altérité et qui provoquaient parfois la peur et même l'inquiétude. Ils ne convenaient pas aux faveurs de la foi. Leur forme d'expression n'était pas la même que celle des hommes communs, ni non plus celle des hommes de foi. Leur image était une sorte de miroir où l'homme se reflétait de telle sorte qu'une était visible et l'autre, mystérieuse, difforme, folle. Au XIII^e siècle les mimes, des artistes également ambulants et populaires, devaient verser une « somme de pénitence » à cause « des danses et des gestes indécents » et du fait qu'ils portaient « d'horribles masques » et lançaient « des opprobres et ignominies sur les gens »¹⁹. La Censure ne tarda pas à s'opérer envers les artistes ambulants.

Les petits métiers du spectacle n'allaient pas tarder à renaître de leurs cendres affirme Bernard Sallé, en même temps que se déroulaient ces manifestations très officielles avec les Confrères, les « amuseurs publics » qui continuaient d'errer de places publiques en salles de châteaux, quand ils n'étaient pas conviés à se produire à l'occasion des mariages, célébrations et fêtes diverses.

¹⁷ Bernard SALLÉ, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

Les moralités, les farces, étaient jouées dans les foires, dans les tavernes, avec un dispositif des plus rudimentaires. « Le terme de farce, qui vient du bas-latin *farsa*, « farcissure », témoigne également du jargon utilisé, un mélange de langages savants, de mots de patois, d'énumérations, de sonorités cocasses, de grossièretés. Et le jeu très outré ne faisait qu'accentuer l'intention première de divertir »²⁰. Le thème le plus éprouvé était celui de la ruse d'un personnage qui lui permettait de surmonter tous les obstacles mais qui pouvait également se retourner contre lui.

C'est dans l'évènement de la fête des fous que les comédiens ambulants, les prêtres et les gens du peuple vont vivre l'ambiance festive et inversée de la folie permissive. Dans la fête des fous, les saltimbanques n'allaient pas tarder à se trouver en concurrence avec les clercs d'université, qui commençaient, eux aussi, à s'adonner à l'écriture comique avec le sermon joyeux. La fête des fous avait l'église pour théâtre et les ecclésiastiques pour acteurs : on élisait un évêque, ou un pape des fous. Les prêtres, barbouillés de lie, masqués et travestis, dansaient en entrant dans le chœur et y chantaient des chansons obscènes ; les diacres et les sous-diacres mangeaient des boudins et des saucisses sur l'autel, devant le célébrant, jouaient sous ses yeux aux cartes et aux dés. Les étudiants entraînaient la population dans des fêtes qui se terminaient en joyeuses bacchanales dans les rues, et même dans les églises. Les jeunes gens se costumaient, se masquaient, se déguisaient en filles, dansaient dans les églises, buvaient, et ensemble se poussaient à d'autres folies. D'après Bernard Sallé, « c'est probablement dans les fêtes des fous qu'il faut voir l'origine des sermons joyeux, qui ne se différencient des monologues comiques que par leur manière de parodier l'éloquence sacrée »²¹.

A la fin du XV^e siècle, les temps troublés réduisirent les formes du théâtre populaire. L'Église n'étant plus en état d'imposer ses directives, des formes nouvelles vont surgir quand vers 1550 pour l'arrivée à Paris les premiers comédiens italiens. Tandis que la fête des fous connaissait un grand succès burlesque et populaire en France, tous les rois ont eu un ou plusieurs bouffons à leur cour qui reprenaient l'image et la figure du fou ; les riches et les puissants également. Les bouffons, étaient « des pauvres hères difformes qui venaient faire

²⁰ *Ibid.*, p. 60.

²¹ *Ibid.*, p. 61.

rire les grands de ce monde, annoncer le futur ou la volonté des dieux »²². En Italie, le lien avec le mot *buffare* (plaisanter) donne lieu au mot « bouffon », défini comme le personnage qui au XVI^e siècle va prendre force dans le spectacle comique et populaire. Postérieurement, dans la *commedia dell'arte*, les personnages comiques vont exister sous plusieurs caractères. Il existait trois groupes distincts dans la comédie : les amoureux, les vieillards et les serviteurs. Ils se différenciaient par leurs caractéristiques de comportement, leurs costumes et leurs masques. La *commedia dell'arte* s'est répandue dans toute l'Europe grâce à la reconnaissance du pouvoir royal qui, par exemple en France sous Louis XIII, rémunérait certaines troupes de théâtre. Celles-ci jouaient la tragédie, la farce et la comédie avec des acteurs dits professionnels comme la troupe de Molière, et avec des acteurs venus de la rue et des fêtes foraines, les farceurs. Ceux qui ne recevaient pas d'aide royale jouaient à la foire et inventaient les parades. C'étaient les saltimbanques. A la fin de la Renaissance et au début du Classicisme, les bouffons de rues s'officialisent et pénètrent au théâtre. Entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, le théâtre élisabéthain se développe également en marge d'arènes qui présentent de féroces combats d'animaux et qui bénéficient d'une scénographie similaire à celle des salles où se produisent les acteurs de théâtre, « Les édifices de bois du théâtre élisabéthain sont peut-être à l'origine d'une première synthèse spectaculaire d'exploits acrobatiques et équestres présentés dans une enceinte close »²³. .

C'est au XVIII^e siècle, dans ce panorama, que surgira l'histoire du cirque moderne, « une enceinte circulaire où l'on assiste à la succession de numéros » ainsi que le définit Jean-Pierre Angrémy²⁴. L'histoire veut que ce fut Joseph Grimaldi, un italien, qui fit découvrir la *commedia dell'arte* et la pantomime en Angleterre, et que c'est d'Angleterre, à la fin du XVIII^e siècle, qu'arrive à Paris le spectacle équestre du jeune caporal Philip Astley, reconnu dans tous les ouvrages comme étant à l'origine du cirque.

Le cirque revit donc grâce à l'Anglais Astley né en 1742, un grand sergent de cavalerie qui exploitera l'équilibre que génère la force centripète en montant à cheval. Dans les exhibitions

²² Serge MARTIN, *Le fou roi des théâtres, voyage en commedia dell'arte*, éditions L'entre-temps, Saint-Jean-de-Védas, 2003, p. 19.

²³ Pascal JACOB, *Le Cirque. Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Boulogne, 2002, p. 26.

²⁴ Jean-Pierre ANGREMY, *Le cirque au risque de l'art*, ouvrage dirigé par Emmanuel Wallon, Paris, Actes Sud Papiers, 2002, p. 7.

militaires pour l'aristocratie, Astley présente une exhibition équestre, « L'écuyer exécute quelques équilibres sur le dos de sa monture, lancée au petit galop dans un espace circulaire sommairement délimité. Forcément à l'aise, amusé peut-être d'utiliser ainsi un tel symbole aristocratique et guerrier, Astley ne manque sûrement pas de noter la curiosité et l'enthousiasme qu'il suscite auprès des quelques spectateurs de sa modeste exhibition. [...] Lorsqu'il quitte son service, peut-être fait-il un lien immédiat entre cette exhibition et les possibilités d'une carrière désormais liée à des pratiques plus saltimbanques qu'aristocratiques. »²⁵

Astley quitte les militaires et fonde en juin 1768, à Londres, le premier cirque moderne ; il baptise « école d'équitation » son assemblage de piquets, de cordes et de planches, et s'engage dans une tentative de structuration de ce qui va devenir à force d'expériences, de tâtonnements aussi, le cirque »²⁶. D'abord, vaste piste circulaire de sable à ciel ouvert, puis, dès 1779, un amphithéâtre stable construit en bois. Astley, écuyer de talent, centrât ses spectacles sur des exhibitions équestres entrecoupées de numéros de danseurs sur corde, d'acrobates ou de clowns : il s'agissait à cette époque de cavaliers grotesques. « Le soldat devenu à la fois écuyer et directeur conserve au moins le mérite non négligeable d'avoir su discerner les possibilités d'un genre neuf et de s'être attaché à en soumettre régulièrement les résultats à son public. Soutenu par le succès que remporte sa formule, il pérennise les premiers codes de représentation, la piste circulaire, le spectacle mosaïque, c'est-à-dire la juxtaposition de numéros variés, sans rapport apparent entre eux, sinon celui de cultiver une certaine prise de risque, la mise en évidence d'une prouesse, la gestion du merveilleux ou encore l'intégration d'une dimension comique »²⁷.

En 1779, il bâtit et inaugure *l'Astley's Amphithéâtre Ridling House*. Déjà, la question d'une scénographie adaptée au cirque est tout entière contenue dans une unique nécessité spectaculaire : tourner.

La première exhibition où le mot « *cirque* » a été utilisé sera celle de Charles Hughes, cavalier d'Astley qui s'était émancipé et avait créé son propre spectacle, appelé *Royal Circus*, en 1782.

²⁵ Pascal JACOB, *Le Cirque. Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Boulogne, 2002, p. 31.

²⁶ *Ibid.*, p. 32.

²⁷ *Ibid.*, p. 33.

En 1784, Astley couvre intégralement son espace et accole une scène à sa piste. En 1786, l'Astley's Amphithéâtre devient le *Royal Grove*. « Un « bosquet royal » qui tire son nom de sa décoration, un entrelacs compliqué de feuillages peints où les mâts sont une métaphore décorative des arbres de la forêt »²⁸. Le fait de combiner la scène et la piste, permettra ainsi aux écuyers et aux acrobates de se produire ensemble : les chevaux sautaient par-dessus de larges bandes de toile (bannières) et passaient au travers de cerceaux tendus de papier. Les acrobates et écuyers faisaient la voltige consistant à monter et à descendre tour à tour d'un cheval au galop. Les acrobaties équestres étaient très populaires au tout début du cirque. Pendant ces numéros un cavalier « clown » interrompait le spectacle avec des pitreries acrobatiques ou des blagues avec le chef de piste, et permettait ainsi aux écuyers et à leurs montures de se reposer.

1.3 Expansion du cirque en Europe

En 1774, porté par le vent ascendant du succès, Astley tente l'aventure française et embarque sa troupe pour Paris. « En 1777, en quête de diversité, il exhibe des automates, un montreur d'ombres chinoises et, en 1780, un zèbre dressé ou encore un siffleur prodige capable d'imiter tous les cris d'oiseaux ».²⁹ En France il obtient des bienveillances en se présentant devant le roi et la cour. En 1782 Astley voyage à Belgrade, en passant par Bruxelles et Vienne. Il construit 19 cirques dans des villes européennes. Il est considéré comme le père du cirque moderne.

En 1782, pour la seconde fois, Astley s'installe dans la capitale française. Il donne son spectacle dans un espace à ciel ouvert et, fort de son succès, envisage la construction d'un édifice stable, inauguré le 16 octobre 1783. Le premier cirque parisien, « l'Amphithéâtre Anglois, est une construction de bois de taille moyenne, structurée autour d'une piste ronde et éclairée par des candélabres, ce qui autorise des représentations tardives et contribue à faire du cirque une expérience nocturne. Même si, dans la capitale française, on ne parle toujours pas de cirque... Astley présente des écuyers, des acrobates et des clowns, mais il faut attendre 1807 et une autre dynastie, les Franconi, pour que le mot « cirque » franchisse les barrières à la fois du temps et du langage et s'impose progressivement et définitivement dans le monde

²⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁹ *Ibid.*, p. 34.

occidental »³⁰. En 1789, prélude à d'immenses bouleversements sociaux et culturels, la révolution française éclate et la guerre avec la Grande-Bretagne se révèle inévitable.

Antonio Franconi, gentilhomme vénitien né à Udine en 1737, organisateur de combats féroces entre des fauves et des taureaux et dresseur de petits oiseaux, engagé par Astley en 1783 puis monté en grade jusqu'à devenir directeur adjoint de l'Amphithéâtre, y assure la charge de l'entreprise lorsque son directeur retourne périodiquement en Grande-Bretagne. Installé alors à Lyon où il se livre, déjà, aux joies de la contrecarre avec l'écuyer britannique Balp, il regagne rapidement la capitale pour prendre possession, le 14 avril 1791, des lieux que, Astley a abandonnés. Il s'y installe avec sa famille et vingt chevaux. L'histoire du cirque français, commence. « Lorsque Antonio Franconi reprend les rênes de l'Amphithéâtre Anglois, il illustre un singulier principe d'universalité, futur symbole du cirque pour les siècles à venir. Impulsé en Grand-Bretagne, implanté en France par un Britannique, développé sur ce territoire par un Italien, le cirque moderne, issu des Lumières, porte ainsi haut, dès sa naissance, les couleurs du métissage et de la diversité des influences »³¹

Franconi quitte en 1802 l'Amphithéâtre Astley, il s'installe dans les jardins du couvent des Capucines, y ouvre le Théâtre d'Équitation. En 1806, est exproprié. Il trouve un terrain dans le 1^{er} arrondissement et y fait construire un nouvel édifice, et avec le français, Jacques Tourniaire fonde Le Cirque Olympique. Ouvert le 28 décembre 1807, l'établissement est le premier en France à être ainsi désigné Cirque. C'est là, où Auriol est devenu fameux comme clown et mime avec le numéro d'un chimpanzé nommé Général Jockoo. « Un de ses exercices favoris consistait à poser un certain nombre de bouteilles sur une table, comme des quilles; il marchait dessus, les couchant l'une après l'autre avec son pied jusqu'à la dernière, sur laquelle il se tenait en équilibre, sans les faire tomber par terre, puis les relevant de même et courant légèrement de l'une sur l'autre comme s'il eût été sur le plancher le plus uni. »³²

La construction du ministère des Finances à cet endroit, ordonnée par Napoléon, fait que Franconi achète l'Amphithéâtre Astley le 3 août 1816. Le Théâtre du Cirque Olympique,

³⁰ *Ibid.*, p. 49.

³¹ *Ibid.*, pp. 50-51.

³² Jacques BOURGEAT, Micheline DUPUY, *Mille petits faits vrais Extrait du eCourrier des Chercheurs et des curieuse* Ed. Hachette, 1966, p. 241.

deuxième du nom, ouvre ses portes le 8 février 1817. Le bâtiment est détruit par le feu dans la nuit du 14 au 15 mars 1826.

Au XIX^e siècle, un spectacle de cirque comportait une entrée clownesque, un numéro équestre, le dressage de fauves (félins, ours...) et si possible un numéro d'éléphant, un numéro d'art aérien – trapèze, fixe, ballant, volant ou Washington, corde aérienne ou volante, tissus, etc. –, un numéro de jonglerie, et de l'acrobatie et/ou de l'équilibre (sur fil, sur objet mobile, au sol...). Le spectacle se terminait généralement par une parade de tous les artistes. La « musique de cirque » (cuivres et percussions) était également indispensable, chaque étape étant marquée par une pause et l'appel aux applaudissements. L'artiste s'efforçait d'installer dans l'esprit du public l'idée d'une limite infranchissable pour évidemment mieux la franchir. « Depuis sa création au XVIII^e siècle, le cirque moderne, même s'il s'est beaucoup inspiré des autres formes du spectacle vivant au cours de ses périodes de mutation, a parfois été à l'origine de quelques innovations. Dans le cadre formel et défini de la piste, les évolutions esthétiques les plus radicales sont sans doute celles qui se sont exprimées dans le domaine clownesque. »³³

Il y a une « esthétique-cirque » aisément identifiable qui rappelle à la fois la corrida et les parades militaires. Elle s'exprime par sa très riche imagerie : nez rouge et savates de l'auguste, sac pailleté et cône du clown blanc, tabourets des fauves, balle en équilibre sur museau d'otarie. Les artistes de cirque, à l'exception des clowns et de Monsieur Loyal, ne parlaient pas. Ils ne jouaient pas un personnage. Le propre des artistes était leurs exploits et celui des clowns, leurs entrées. Le cirque stimule le goût de l'extraordinaire et de l'exotique, il incite très vite les directeurs à chercher des attractions nouvelles et fructueuses. L'évolution du cirque sera marquée par l'épanouissement des grandes dynasties.

En France, avec l'ascension de Napoléon au pouvoir, défilés, exhibitions équestres, connaissent beaucoup de succès, et, en 1866, les théâtres et les amphithéâtres sont soutenus par un décret de l'Empereur : ils prendront le nom officiel de cirque. Les cirques les plus connus sont : le Cirque d'hiver (Paris, 1852), le Cirque Rancy de Teodoro Rancy (ouvert en

³³ Pascal JACOB, *Le Cirque. Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Boulogne, 2002, p. 72.

1856), le Cirque Pinder (fondé en 1854 par des Anglais), le Cirque moyen (Paris, 1898), ceux des frères Amar et des frères Bouglione. En 1920, les frères Bouglione se sont présentés sous le nom de Buffalo Bill et en 1934, sous celui de Cirque d'hiver, l'un des plus importants en France jusqu'à aujourd'hui. Le Cirque d'hiver a appartenu durant tout le vingtième siècle aux frères Bouglione. Le cirque des frères Bouglione, dits « les rois du cirque » ne cesse désormais de grandir pendant tout le XX^e siècle ; ils présentent de fauves, éléphants, chevaux, « leur célébrité repose sur les groupes de lions et des tigres de Firmin, tandis que Joseph mène les éléphants et Sampson la cavalerie. Alexandre enfin, gère l'ensemble »³⁴

En 1842, Richard Sands a apporté à Liverpool la première toile – chapiteau de cirque – des États-Unis et à partir de ce moment-là toutes les compagnies de cirque ont commencé leur course pour en obtenir une. Le Cirque Salomonsky a parcouru toute l'Europe au XIX^e siècle avec son chapiteau. Citons encore les frères Chiarini venus d'Italie avec Guiseppe Chiarini leur père qui travaillera plus tard en Argentine, en Uruguay et au Brésil. Ceux-ci ont voyagé de la Californie à Buenos Aires en 1864 et sont également passés par le Mexique ; toutes ces tournées n'étaient possibles que par la commodité du chapiteau en toile qui permettait aux troupes de parcourir des grandes distances et de s'installer là où il y avait de la place.

Citons également en Allemagne le Cirque Hagenbeck, qui a travaillé avec des animaux aquatiques et fait des tournées en Amérique au début du XIX^e siècle. Il est passé par les États-Unis, le Mexique, le Brésil, l'Argentine. Sa spécialité était l'invention de numéros de cirque avec animaux « En 1848, dans un faubourg du port de Hambourg, des marins livrent à Gottfried Clas Carl Hagenbeck, en plus de l'habituelle cargaison de poissons, six phoques, malencontreusement pris dans leurs filets. Le poissonnier, curieux, se prend au jeu et décide d'exhiber les phoques dans deux grandes cuves, moyennant un modeste droit d'entrée [...] en 1852, il se procure un ours blanc adulte [...] viennent les hyènes, des singes, quelques perroquets »³⁵. Citons également Sarrasani qui a été le plus grand cirque d'Allemagne pendant la période de l'entre-deux-guerres, « les deux cents véhicules du cirque frappés aux couleurs de la Saxe (vert et blanc en diagonale) voyagent par la route. La ménagerie est riche

³⁴ Pascal JACOB, *Un art à la croisée des chemins*, Ed. Gallimard, 1992, p. 92.

³⁵ Pascal JACOB, *Le Cirque. Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Boulogne, 2002, p. 56.

de plus de cinq cents animaux. En 1923, la troupe se rend en Amérique du sud, pour une tournée triomphale de deux ans. L'exploit est réédité en 1934 lorsque la récession économique sévit en Allemagne. [...]Sarrasani meurt à Sao Paulo le 22 septembre de la même année et, comme son testament l'exige, sa dépouille ne sera inhumée que lorsque le dernier de ses éléphants aura regagné son écurie à Dresde »³⁶

Après la Première Guerre mondiale les cirques ont commencé à avoir des problèmes pour de multiples raisons, notamment parce que l'utilisation d'animaux et l'idée de divertissement du peuple n'étaient pas les bienvenues dans des époques de crises économiques après la guerre. En revanche, à la même époque, des cabarets et des divertissements plus privés vont connaître un grand développement. Cependant, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale le cirque va commencer à renaître en Europe.

1.4 Le cirque et l'Union soviétique

Le cirque en Russie a eu la même évolution que dans toute l'Europe. L'Anglais Charles Hughes a amené à Saint-Petersbourg une compagnie équestre vers 1793. Alberto Salomonsky est reconnu comme le constructeur du vieux cirque de Moscou, sur le Boulevard Svietnoi, en 1880. L'Italien Gaetano Ciniselli a construit en 1877 l'un des édifices les plus anciens pour des spectacles de cirque, et la première compagnie russe de cirque a été formée par les frères Nikitin en 1873.

Après la Révolution d'Octobre 1917 la Russie a contribué à l'un des grands apports au cirque : la formation de l'école du cirque en 1927, qui à ses débuts avait pour objectif d'amuser et d'éduquer à travers le cirque. Les artistes étaient engagés par le gouvernement, ce qui leur permettait de s'occuper de leur art tranquillement. Les Soviétiques ont élaboré une théorie générale du cirque en suscitant la recherche et la réflexion sur l'art du cirque, tel Zinovii Gurevich, théoricien et chercheur qui a divisé l'activité du cirque russe en huit spécialités basiques : acrobatie, jonglage, équilibre, athlétisme, comique, domptage

³⁶ *Ibid.*, p. 84.

d'animaux, magie et exercices mnémotechniques. En 1992, le gouvernement a appuyé la création de Rogossirk, l'héritier de l'entreprise Soyus Gossirk, sous le concept de « cirques unis » dans le territoire russe, qui a été institutionnalisé en 1995, et a compté 40 cirques stables, 13 chapiteaux et un total de 3 000 artistes environ.

Les frères Durov, clowns, étaient issus d'une famille noble. Ils ont quitté leur famille pour le cirque, et utilisaient des animaux pour accentuer l'effet satirique de leurs plaisanteries. Vladimir Durov fils a élaboré le dressage, basé sur l'étude et la stimulation de réflexes conditionnés chez les animaux. Grâce à lui le dressage possède aujourd'hui des fondements scientifiques. Ses recherches ont constitué un grand apport pour le cirque contemporain puisque dans l'art de dompter des animaux jamais n'était utilisé de fouet ni de bâton. Le cirque russe sera une importante référence pour le XX^e siècle. Grâce à ses apports dans certaines disciplines du cirque, le clown russe a inspiré une série de changements afin d'élever cet art. Il a supprimé les coups entre clowns en raison de leur caractère agressif et pour délivrer un message éducatif. Il a supprimé les nains par respect pour leur condition et si ceux-ci étaient intégrés au cirque, c'était pour leurs qualités de cabotins, de bouffons ou de comédiens. Le cirque soviétique s'est opposé à l'exposition de phénomènes par respect de la dignité humaine.

1.5 Évolution du cirque aux États-Unis

Dans le fabuleux livre de l'écrivain et historien mexicain Julio Cardenas Rebolledo, l'histoire millénaire de la transmission familiale des arts du cirque en Amérique du nord et Amérique centrale pendant les XIX^e et XX^e siècles est étudiée et détaillée de près. Les débuts du cirque aux États-Unis datent de 1792. A cette époque, John Bill Ricketts ouvre deux cirques, l'un à Philadelphie et l'autre dans la ville de New York. Ricketts était un fameux artiste équestre en Angleterre. Georges Washington a monté un cheval lui appartenant. Pendant longtemps il travailla sous le nom de Broadway Circus avec le théâtre et le cirque. En 1812, il était devenu l'un des cirques les plus stables des États-Unis.

Vers 1800 les cirques permanents faisaient des tournées internationales. Les premiers cirques des États-Unis disposaient d'un ou deux voltigeurs, un jongleur, un funambule, et un clown. Ils travaillaient en plein air et le public leur donnait de l'argent. Puis, peu à peu, l'espace a été délimité afin de contrôler la recette du public. Plus tard ils commenceront à faire des représentations nocturnes avec les progrès dans l'utilisation de la lumière électrique. Les premières entreprises de cirque qui ont eu l'électricité ont été Cooper and Danse et W.W. Cole vers 1879 aux États-Unis et au Mexique, le cirque Orrin vers 1894.

Les années 1870 ont été celles de l'âge d'or du cirque aux États-Unis. Son appui technique, son infrastructure, se sont développés à grande vitesse pour captiver le public. Le propriétaire de cirque le plus fameux du XIX^e siècle était Lord George Sanger, qui avait commencé à travailler dès 1853 et en 1856 disposait déjà de 60 chevaux, mais également de lions. Vers 1871, il partira en tournée en Angleterre avec 160 chevaux, 11 éléphants, 12 chameaux et 230 personnes dans sa structure. A partir de 1881 les directeurs des cirques Américains adoptent le système de trois pistes et développent le principe de gigantesques toiles qui tiennent à la fois du cirque et de l'hippodrome « sous un même chapiteau et sur trois pistes de treize mètres juxtaposées, se déroulent trois numéros presque identiques, offrant ainsi une extraordinaire succession de prouesses entrecoupées des parades à thèmes qui mobilisent l'ensemble de la troupe. »³⁷ L'intimité du cirque européen est écartée au profit des foules colorées du show américain. La piste démultipliée impose des défis tout à fait bouleversants au niveau de la structure architectonique et du spectacle. Plus tard, l'Amérique devra renoncer peu à peu à certains composants du spectacle sur plusieurs pistes à cause des conditions d'exploitation des grandes ménageries notamment.

1.6 Les animaux dans les cages, mais pas au cirque

La période de prospérité de la fête foraine s'étend de 1875 à 1900. C'est aussi la période où le cirque accomplit l'une de ses nombreuses mutations. Le trapèze volant est né, l'auguste également, le duo clownesque est en passe de se constituer et, surtout, les fauves et les animaux exotiques commencent à envahir les coulisses et la piste des cirques stables tout en

³⁷ Pascal JACOB, *Un art à la croisée des chemins*, Ed. Gallimard, 1992, p. 32.

investissant rapidement celles des premiers grands chapiteaux. Le cirque exposera ainsi un des phénomènes les plus exotiques, la relation entre l'homme et l'animal. « Le besoin de capturer, de conserver, de dominer la plupart des bêtes en état de se soumettre pour les exhiber et produire ainsi une quelconque sensation »³⁸

L'incorporation d'animaux autres que les chevaux au cirque commence dans les années 1820, aux États-Unis. Amburgh Vain sera le premier à montrer une cage avec des fauves dans une exhibition publique. Au *New York Zoological Institute*, le dompteur Van Amburgh est connu pour avoir pour la première fois mis la tête dans la gueule d'un lion au cours d'une attraction. Cependant, à l'origine du cirque romain, et aussi dans la dynastie des rois macédoniens qui gouvernèrent l'Égypte après Alexandre le Grand, on remarque qu'il y avait aussi de grands collectionneurs d'animaux : éléphants, chimpanzés, antilopes et qu'ils étaient exhibés lors des défilés. Plus tard, ils ont commencé à les dompter pour leur propre divertissement et celui du peuple.

Le premier dompteur qui est apparu au cirque était un Français qui se nommait Henri Martin (1793-1882). Au siècle suivant, Mabel Stark a été la première femme dompteuse de tigres. Elle a débuté en 1922 dans le Cirque Barnum. En 1832 arrivera le premier éléphant au Mexique, et commencera alors à s'installer la présence d'animaux dans le cirque traditionnel en Amérique centrale également.

Vers 1870 l'union entre le cirque et les ménageries se fait aux États-Unis et le chapiteau devient plus grand. Dès les années quarante, une grande ménagerie d'animaux était exhibée dans un chapiteau à part que le public traversait dans son cheminement vers le cirque. Cette union permettra de convoquer plus de public au cirque pour l'exhibition d'animaux pendant tout le XIX^e siècle. Le domptage d'animaux devint un des métiers du cirque traditionnel. L'exploit consistait à dompter très bien l'animal de façon qu'il réalise des actes très proches des actes humains. « Les animaux correctement dressés reproduisent dans leurs numéros les actes des hommes, représentant ainsi maladroitement ce par quoi une espèce parmi tant

³⁸ Pascal JACOB, *Le Cirque, Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Boulogne, 2002, p. 78.

d'autres s'est distinguée, l'acte fondateur de toute une civilisation : se tenir debout. Et à chaque fois que le dresseur exige de sa victime une position destinée à la rapprocher de lui, il la repousse toujours plus loin dans le néant de sa condition d'animal »³⁹.

L'allemand Hagenbeck, présentait une vingtaine de lions, soixante-dix ours polaires. Pour les américains, les éléphants étaient leurs vedettes au cirque. Ils présentaient les animaux dans de somptueuses cages. On construisait même pour les hippopotames ou les girafes des voitures cages aménagées spécialement. Ils amenèrent également un gorille d'Afrique qui fut présenté au cirque pendant plus de dix ans. On a pu tout montrer au cirque s'agissant d'animaux.

Après la Deuxième Guerre mondiale, après avoir connu des êtres humains capables de tout faire avec d'autres êtres humains et des animaux, des associations ont surgi pour la protection des droits des animaux. Les hommes politiques ont changé toutes les lois sur l'utilisation des animaux pendant les spectacles de cirque. D'une part, en ce qui concerne le mauvais traitement des animaux car les conditions sanitaires n'étaient pas les meilleures. D'autre part, pour la préservation et le respect des espèces qui sont devenus des objectifs de la nouvelle ère depuis les années soixante-dix, ce qui va empêcher que les cirques poursuivent la tradition de dompter et d'exhiber des animaux. « La convention de Washington votée en 1973 pour la protection des espèces menacées, la Déclaration des droits de l'animal, pour la condamnation de l'exploitation à titre commercial de tout animal, et l'évolution des goûts du public combleront sans doute les ultimes lacunes d'un changement qui s'avère inévitable et fera passer les animaux du statut d'images dociles et soumises à celui d'illustrations vivantes de l'évidence d'une nature libre et sauvage »⁴⁰ Cet aspect s'est vite transformé en stigmatisation pour les cirques ambulants, accusés et dénoncés pour leurs mauvais traitements envers les animaux. Cependant la création d'une loi qui interdise le transport et l'utilisation d'animaux à des fins commerciales, ne prend force qu'après les années quatre-vingt-dix, ce qui signifie que pendant de longues années beaucoup de cirques itinérants, surtout des pays de l'est, continuèrent à tourner à travers le monde avec des animaux.

³⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 131.

Pendant la seconde moitié du XX^e siècle le cirque connaîtra un vrai développement en tant qu'art indépendant et fera preuve d'une esthétique qui fascinera le public dans le monde entier. « La remise en question d'une esthétique unique, l'oubli des animaux dressés considérés comme inutiles ou contraires à l'éthique toute neuve en train de se forger, l'abandon d'autres éléments longtemps considérés comme indispensables, la diversité des propositions enfin, vont susciter une série d'ondes de choc contre lesquelles un cirque vieilli et obsolète ne peut pas grand-chose »⁴¹. Le cirque deviendra une école contenant en soi plusieurs disciplines qui se développeront au rythme frénétique des changements de la société. Le spectacle de cirque construira son esthétique autour de son image spectaculaire et de sa pompe et, à l'intérieur, se composera de disciplines qui défient le danger telles que l'acrobatie, le jonglage, et les entrées comiques des clowns.

Bien que la ménagerie liée aux grandes cirques n'existe presque plus aujourd'hui, en Amérique latine, présenter des animaux dressés demeure profondément ancré dans les spectacles de cirque qui tournent sur le continent. Des phénomènes comme l'inexistence des écoles de cirque, et le peu de reconnaissance des artistes, fait que l'idée de l'exhibition des phénomènes au cirque est inévitable pour des spectacles qui n'ont d'autre financement que les billets vendus à chaque présentation. Bien que les lois de protection des animaux en Amérique latine interdisent l'utilisation d'animaux dans les spectacles où l'animal est objet de moquerie, de mauvais traitement ou de comportement antinaturel, il n'existe pas une loi précise pour régler l'utilisation d'animaux dans le cirque proprement dit. Ce n'est qu'à partir de 2005 que les Etats mettent en place des stratégies pour contrôler les cirques et les conditions de transport, manutention et traitement d'animaux, sans pour autant les interdire.

1.7 Les défilés et la pompe du cirque

La pompe est une procession solennelle, turbulente, qui annonce l'inauguration par un défilé carnavalesque afin d'inviter et de convoquer le public au spectacle du cirque. Les défilés et les carrosses des Anglais suivaient le chemin jusqu'à la porte du cirque. En Europe, George Sanger (1827-1911) s'est fait connaître par ses défilés élégants. Les orchestres étaient très

⁴¹ *Ibid.*, p. 134-135.

importants, puisque l'air joué était aussi fondamental dans l'atmosphère de fête et dans l'appui aux artistes : les marches, le fox trot, le tango, la musique, rythmaient le temps et la continuité du spectacle, produisaient une fluidité, des changements à l'intérieur de chaque acte, des redoublements, etc. La musique commençait donc dès les défilés.

Vers 1919, les défilés ont été interrompus parce qu'ils causaient beaucoup de problèmes de trafic et, par ailleurs, on les avait rendus si spectaculaires et magnifiques qu'ils étaient devenus un spectacle en soi et que les gens n'allaient plus au cirque. Les défilés seront repris dans les fêtes populaires et dans l'imagination de Walt Disney.

Le chemin de fer et l'apparition du bateau à vapeur en 1872 ont conduit à un développement des spectacles de cirque itinérants. Le plus grand a été le Ringling Brothers and Barnum et Barley Circus, aux Etats Unis, baptisé « le plus grand spectacle de la terre » qui utilisait des centaines de wagons pour le transport de tout le cirque et de la troupe composée de mille cinq cents personnes. Dans le monde entier ces moyens de transports ont été utilisés pour permettre d'arriver à différents lieux, même très lointains. L'utilisation des voitures, des maisons, des caravanes et des camions pour transporter le cirque et sa structure permettront après la seconde moitié du XX^e siècle que cet art se propage dans le monde entier. Le cirque devient alors, en plus d'un divertissement, une grande industrie.

Tout au long du XX^e siècle beaucoup d'inventions technologiques réformeront le transport et la structure du cirque. À mesure que les cirques se sont développés, ont été introduits des affiches, des pancartes, les panneaux publicitaires qui annonçaient la saison du spectacle. L'impact de la publicité « d'annonce » du cirque a été très puissant. Il convoquait toute la communauté avec sa première manifestation, qui consistait en un groupe de personnes arrivant dans la ville trois semaines avant le début du spectacle. Aux États-Unis, dans les grands spectacles, au moins quatre camionnettes et entre trente et quarante personnes réalisaient le travail préalable : d'abord une campagne massive incluant des affiches et des annonces allusives à la présence du spectacle dans la ville, les affiches en papier étant le principal moyen pour permettre de faire connaître la présence du cirque, les autres se chargeant de la partie logistique du spectacle.

1.8 Le défi à la mort ou l'esthétique du risque dans le cirque

« S'il est parfois symbolique (la chute de la balle du jongleur ou encore le comportement déséquilibré du clown), le risque pris en piste est la plupart du temps réel et vital, mettant en cause l'intégrité physique de l'artiste. La vie est mise en jeu dans la piste et la mort – pour être conjurée ? – est souvent véritablement convoquée »⁴². Les prouesses des êtres humains, la manière audacieuse de risquer sa vie, émeuvent le public au cirque. À cela contribuent aussi la musique, les costumes, la mise en scène, la chorégraphie, des éléments qui vont se développer esthétiquement à l'intérieur du cirque pendant tout le XX^e siècle. Cependant c'est la présence en filigrane du péril auquel est exposé le corps vivant de l'artiste pendant l'exécution de sa discipline qui reste longtemps un élément central. La magie convoquée à l'intérieur de la piste a tout à voir avec cette forme spectaculaire de triomphe sur la mort. En partageant l'expérience du hasard dans le déséquilibre, le public ressent aussi ce triomphe de la vie.

L'expression *salto mortale* évoque le risque de l'exécutant. Ernie Clark, Ernie Lane et Charles Sreegriest ont été les premiers acrobates à réaliser un *salto mortale*. Le clown américain Gayton est mort en le tentant ; Hobb, à Londres, est lui aussi mort en le réalisant. Le premier *salto mortale* en hauteur a été réalisé par Lena Jordon, dans les bras de Lewis Jordan, nord-américain, à Sidney, en 1897. Le Mexicain Alfredo Cadena est celui qui l'a perfectionné en le réussissant neuf fois sur dix tentatives dans les années 1920. Depuis, le cirque ne cesse d'augmenter ces défis et il ne se contente pas de réussites, bien au contraire, ces disciplines acrobatiques étant toujours à la recherche de nouvelles idées et d'appuis technologiques pour les réaliser.

Dans le cirque des Frères Vásquez, Miguel Ángel a réalisé le premier *salto mortale* quadruple en 1982, en travaillant dans le Ringling à Arizona. Dans le numéro de la corde tendue, une famille originaire d'Allemagne s'est distinguée, les Wallenda, avec sept personnes en

⁴² Philippe GOUDARD, *Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné*, dans *Le cirque au risque de l'art*, Dir. par Emmanuel Wallon, Actes sud Papiers, 2002, p. 23.

équilibre sur une bicyclette roulant sur un fil de fer. Quatre de ses membres sont morts et l'un est devenu paralytique à cause de ses chutes continues entre 1960 et 1970. L'un de leurs derniers descendants est mort à *Puerto Rico* en faisant un saut de très grande hauteur.

Des troupes bulgares et hongroises ont triomphé dans les bascules aux États-Unis : les Kehajovi en faisant une colonne de sept hommes sur les épaules de l'autre, le record mondial ; les Vottchanovi, avec un triple *salto mortale* sur une colonne de trois ; la troupe hongroise des Vartadi avec un *salto mortale* à travers un cercle. Sans oublier celle des Yacopi's d'Argentine avec leurs acrobaties de bascule.

Conjurer la mort dans l'enceinte festive du cirque est un des mystères du cirque, depuis l'antiquité jusqu'au cirque actuel⁴³. Que ce soit par une technique du travail et de l'expression corporelle ou par le dépassement des possibilités physiques, les disciplines du cirque se basent sur l'augmentation de la difficulté en approchant à chaque fois davantage d'une sorte de surhumanité.

Paradoxalement et contrairement au cirque traditionnel, le cirque actuel évolue dans deux directions, dans la perspective du défi et du risque. D'une part, la perfection des actes d'acrobatie au cirque sera chaque fois plus éblouissante grâce aux difficultés qu'impose l'utilisation de nouvelles technologies. Et d'autre part, en partageant les propos de Philippe Goudard⁴⁴ pour qui la véritable évolution et le changement des arts du cirque seraient liés à l'abandon de la culpabilité de la part de l'artiste, le fait d'exhiber la faute, ouvre au cirque actuel une infinité de possibilités créatives. La suite de cette transformation permettra le surgissement de presque toutes les disciplines du cirque en arts autonomes.

Les jongleurs, les clowns vont affirmer une véritable transformation en devenant des artistes complètement autonomes à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Ceci dû en grande partie

⁴³ Philippe GOUDARD, *Le cercle recyclé*, dans *Avant-garde Cirque, les arts de la piste en Révolution*, Ed. Autrement, Paris, 2001, pp 157-173.

⁴⁴ *Ibid.*,

à l'intériorisation du risque, non à l'exhibition du sacrifice et à la rigueur de la formation professionnelle. L'actualité propose un autre rapport au corps et au danger, où le risque n'est plus un outil pour l'artiste et la promotion de sa technique, où il n'est plus la finalité. C'est précisément en s'approchant de la normalité que les artistes d'aujourd'hui vont incarner les risques et conjurer la mort dans l'esthétique du spectacle.

1.9 Le jonglage et les clowns au cirque

1.9.1 *Le jonglage :*

Jongler et jouer dérivent tous deux du même mot latin, *jocus*. Comme l'affirme Jean-Michel Guy⁴⁵, l'histoire du jonglage, n'existe pas en soi. C'est une histoire récente que la pratique des amateurs pousse à l'arrivée du jonglage en tant que profession. L'on sait que dans les *Ludi* Romains il y avait des hommes qui jouaient, jonglaient avec des balles en bois, et des diabolos en pierre. Dans les gravures sur les céramiques grecques antiques l'on aperçoit des jongleurs qui jouaient pour les dieux dans le contexte du rituel. L'histoire récente du jonglage en Occident est marquée par l'apparition puis l'essor, rapide et contagieux, du jonglage amateur.

L'invention de nouveaux accessoires pendant la modernité et l'industrialisation de leur fabrication, liée à l'accroissement de la population, ont exercé une grande influence, y compris esthétique, sur la pratique du jonglage. « Dans les années quatre-vingt l'institut du jonglage, la compagnie Douze balles dans la peau, la compagnie de Jérôme Thomas, ont ouvert au jonglage, jusqu'alors confiné au cirque, au cabaret et au music-hall, l'accès aux scènes du réseau culturel public en y présentant des spectacles d'au moins une heure »⁴⁶. Jérôme Thomas résume en deux formules cette « révolution » qui libère le jonglage du divertissement en lui accordant la reconnaissance d'une certaine élite : 1°) « le jonglage est le jonglage », c'est-à-dire pas plus un art du cirque qu'autre chose ; 2°) « le jonglage est un art », sous-entendu rien que cela.

⁴⁵ Jean Michel GUY, *Jongler n'est pas jouer*, dans *Le cirque au risque de l'art*, op. cit., p. 110-122.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 115.

Au cirque, le jonglage est un art comme toutes les disciplines qui coexistent sur la piste aux étoiles. Depuis le XXI^e siècle quand les artistes sortent du chapiteau, le jonglage comme discipline autonome du cirque fait l'objet de nombreuses recherches en mathématiques, on parle du premier théorème du jonglage qui permet de noter à l'aide d'une série de chiffres n'importe quelle figure de jonglerie. De nombreuses recherches se succèdent à l'université d'Orsay dans les laboratoires des sciences du sport. « Cette analyse et formalisation ouvre au jonglage la voie de l'écriture et de la lecture savantes. Et par extension à cette forme de langage, donc les notions d'œuvre, de répertoire, d'auteur, d'interprète familières à toutes les formes de spectacle »⁴⁷.

L'évolution des disciplines de cirque subit un fort changement de paradigme idéologique : la chute de l'objet, dans le paradigme classique est une métaphore de la déchéance dans un contexte fortement imprégné par la morale chrétienne, qui sous-estimait la prouesse de cirque. Une des raisons fondamentales qui contribue au déploiement des disciplines du cirque comme des arts autonomes, ce sont donc les nouvelles manières d'accueillir la chute, l'échec, qui en jonglage est absolument inévitable. « [...] j'ai eu l'occasion de proposer à de talentueux jongleurs, d'inclure dans leurs compositions les chutes de leurs objets, ce dont ils avaient honte et que d'ordinaire ils cachaient, [...] en supprimant ce qui, de leur point de vue, leur permettait de rendre perceptible, donc signifiant, le sacrifice d'eux-mêmes dans un exploit risqué ; ils se sentaient coupables qu'il ne leur reste plus que l'exhibition d'une faute pour laquelle aucune rédemption n'était plus possible »⁴⁸.

Le jonglage contemporain n'est plus basé sur la peur de perdre la face, ni, côté spectateurs, sur le malin plaisir de voir la balle tomber. Une solution plus générale au problème de la chute est l'improvisation, qui permet de tirer le spectacle vers l'imprévu. L'improvisation est le bonheur même de jouer. Jongler dans ce sens, c'est jouer. « De ce point de vue, le jonglage serait une voie d'accès à la connaissance, voire, un mouvement de pensée [...] ou plus prosaïquement un art énergétique comme le soutiennent plusieurs jongleurs. Jongler

⁴⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁸ Philippe GOUDARD, « Le cercle recyclé », dans *Avant-garde Cirque, les arts de la piste en Révolution*, Ed. Autrement, Paris, 2001, p. 172.

consisterait ainsi à manipuler métaphoriquement des fantasmes pour exorciser la difficulté contemporaine d'assumer la pluralité de plus en plus éparpillée de soi »⁴⁹.

De cette façon les jongleurs contemporains cherchent, au contraire de l'histoire de la jonglerie et de l'illusionnisme classique où la rétine de spectateur retient le trajet et la maîtrise absolue de l'objet, à décomposer le flux en laps de temps d'une infime durée. Ils sont l'objet dominé par le jonglage même. Ils donnent ainsi l'impression de créer du temps, d'en ralentir le cours, de faire de la magie avec l'espace et le temps imposés par les lois de la gravité, elles-mêmes acceptées dans le jeu. « Cette nouvelle formule procède, elle aussi, d'une posture idéologico-morale, contre l'urgence, les faux semblants, et les véritables apparences »⁵⁰.

1.9.2 *Les clowns :*

Les premiers clowns, ceux qui figuraient déjà aux programmes d'Astley ou de Franconi, étaient des écuyers comiques qui détendaient les spectateurs en parodiant les exercices de voltige que venaient d'exécuter les véritables écuyers. Les premiers clowns existaient grâce à la faute, l'échec et le rire. Dotés d'une grande souplesse, indispensable pour simuler une chute de cheval, les clowns se recrutèrent bientôt parmi de véritables acrobates. L'histoire a retenu les noms d'Auriol en France et de Grimaldi en Angleterre. Ce dernier a laissé des *Mémoires* où il revendique le titre de « plus grand grotesque d'Europe ».

« Au début du XIV^e siècle, un cavalier maladroit amuse le roi Edward II par ses chutes comiques et surtout répétitives. La parodie de l'écuyer fonctionne alors comme un véritable contrepoint grotesque d'une équitation académique assimilée aux codes de l'élégance aristocratique. Monter à cheval reste un privilège et s'en moquer est l'apanage du seul bouffon. Fort de ces lointaines parentèles, le clown moderne, bien qu'il semble le fruit d'une génération spontanée, repose sur une généalogie virtuelle chargée de références directes ou indirectes. La farce et la sotie médiévales, la commedia dell'arte italienne ou encore le *Jester* Shakespearien s'accordent au fil des siècles à entretenir les correspondances. Lorsqu'il se formalise enfin au XVIII^e siècle, il ne cesse pas pour autant d'évoluer. Le clown permet au

⁴⁹ Jean Michel GUY, *ibid.*, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 120.

cirque de devenir bavard et représente un premier vecteur de la théâtralisation. Au XX^e siècle, il évolue en marge de la piste et se fragmente en une multitude de caractères. »⁵¹

Depuis 1660 en Angleterre et 1701 en France, le droit à la parole est durement réglementé et seuls quelques théâtres privilégiés ont accès aux dialogues et détiennent parfois jusqu'à l'exclusivité des monologues, « Quand le verbe est aisé à censurer, les corps se substituent aux mots et les chevaux deviennent de véritables partenaires »⁵². L'interdiction de ne s'exprimer autrement que par le corps permet aux écuyers de raconter différemment leurs histoires. « Les exploits d'Astley représentent un formidable répertoire d'aventures relatées sur le tempo inaccoutumé du trot ou du galop »⁵³.

Ainsi, quelques semaines après ses débuts, Astley éprouve le besoin d'ajouter à ses exercices une dimension comique. Plutôt que de s'inspirer d'un caractère ancien, il préfère se tourner vers l'actualité et invente de toutes pièces, ou presque, un nouvel élément à son spectacle, l'écuyer comique.

En 1864, avec l'abrogation de la loi sur les privilèges des théâtres et la liberté de parole ainsi retrouvée, « le clown va brutalement briser l'unité muette de la représentation. Les mots autrefois interdits s'engouffrent dans la brèche et, lentement mais sûrement, le clown va définitivement renoncer au travail du corps pour tenter de substituer aux exercices d'agilité la souplesse de l'esprit »⁵⁴

Le clown, écuyer comique au cirque, s'adjoit très vite un partenaire : l'auguste. Son costume est misérable et son maquillage, grotesque. Il reçoit des gifles et des coups de batte que le clown a peut-être empruntés à la comédie italienne, à Arlequin. Plus tard, le duo comique fut complété par Monsieur Loyal. Toujours en habit, Monsieur Loyal incarne la direction du cirque et, en posant des questions sérieuses, provoque des répliques hilarantes.

⁵¹Pascal JACOB, *Le Cirque. Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, boulogne, 2002, p. 38-39.

⁵² *Ibid*, p. 36.

⁵³ *Ibid*, p. 37.

⁵⁴ *Ibid*, p. 90.

A la fin du XIX^e siècle, les clowns parleurs surpassent les clowns écuyers ou acrobates, et l'on voit apparaître des duos comiques, dont le premier est celui de Foottit et Chocolat. La tradition fut ensuite entretenue par Antonet et Béby, Pipo et Rhum, Dario et Bario, Alex et Porto, etc. Vers 1922, les frères Fratellini deviennent célèbres avec leur numéro de clowns musicaux. Paul, Albert et François étaient aussi admirables musiciens qu'excellents danseurs et acrobates. Une entrée des Fratellini comprenait, parfois, une douzaine de comparses. Ces acteurs de complément étaient appelés « pitres » et « contre-pitres ». Les diverses troupes de clowns musicaux utilisaient non seulement les instruments classiques comme le violon, l'ocarina, la clarinette, le saxophone, mais ils jouaient aussi de l'accordéon et du concertina (petit accordéon hexagonal). Parfois, ils cachaient leurs instruments dans des accessoires inattendus, tels des gants, chapeaux, ou bêtes empaillées, etc.

Des « reprises clownesques » et l'intervention d'un Monsieur Loyal ponctuent régulièrement le spectacle du cirque : elles détournent en partie l'attention du spectateur de l'installation des agrès nécessaires au numéro suivant, et le soulagent, par le verbe et le rire, de la tension émotionnelle provoquée par le numéro précédent. Globalement, un spectacle de cirque classique peut être vu comme l'entrelacs de trois types d'émotions : le rire, l'émerveillement et la peur (de tomber, d'être englouti, d'être lâché...), dont la récurrence a pour effet de placer le spectateur dans un état comparable à celui d'un nageur en apnée, qui doit sans cesse reprendre son souffle entre deux plongées. La logique d'enchaînement, non narrative, est celle du collage d'éléments variés. Si les prouesses des artistes acrobatiques du cirque défient la mort, celles des clowns vont défier la vie. « En contrepoint de la perfection surhumaine, plastique et technique, il est porteur d'une humanité profonde et décalée. Plus tard, il opposera à l'intelligence et au pragmatisme du clown une naïveté et une innocence qui alimenteront par contradiction les entrées du répertoire. Si l'auguste s'offre communément à la raillerie, il n'a paradoxalement rien à faire avec la commisération. C'est un ardent marginal, pas un misérable. L'auguste est simplement un personnage condamné par la foule des spectateurs à la chute perpétuelle. Mais il doit tomber sans jamais s'écarter, au contraire des enfants, et dévoiler un homme qui pour beaucoup, d'un point de vue subjectif, se formalise et s'identifie à la fois entre la disgrâce et l'inhumain »⁵⁵.

⁵⁵ *Ibid*, p. 90.

De ce fait, les disciplines des arts du cirque, qui demeuraient rassemblées par le spectaculaire, deviendront autonomes. Perçant le monde contemporain, le clown est un des arts qui va sortir de la piste du cirque et va lui-même pousser les limites de ses principes de construction du jeu comique, jusqu'alors développés et explorés dans les entrées clownesques, pour aller voir ailleurs, dans le théâtre, dans la rue, et se confronter en solo avec le spectateur à travers sa solitude de clown moderne sur la scène. La figure du clown a atteint une telle dimension que la structure du cirque s'est adaptée à son image. David Larible, un clown italien, gagnant du Clown d'Argent au Festival du cirque de Monte-Carlo en 2007, a été un grand exemple d'entrées comiques, dans divers cirques, en engendrant un art autonome. Le métier de clown devient alors indépendant du cirque. L'art du clown deviendra au XXI^e siècle un art à part entière, que nous tacherons d'approcher et de définir dans notre problématique et notre recherche.

1.10 Le nouveau cirque au XXI^e siècle

Terminologiquement, c'est au début des années 1980 que le vocable « nouveau cirque » est assimilé. « Une qualification clairement établie en opposition, imaginée sans doute en référence à un vieux cirque, suranné et fatigué »⁵⁶. Le cirque contemporain, appelé nouveau cirque, « tend, d'après Jean-Pierre Angrémy, à intégrer en une continuité souvent inédite ce qui relevait auparavant de la succession de fragments, de numéros au profit d'un nouveau récit, d'une nouvelle narration »⁵⁷. « À partir de la fin des années 1980, l'enjeu est d'importance pour le nouveau cirque, il lui faut se façonner une image officielle, s'insérer dans un jeu médiatique de plus en plus sophistiqué et surtout attirer l'attention sur ses productions autrement que par l'idée de rupture esthétique avec le modèle traditionnel »⁵⁸.

« Le langage du cirque contemporain s'élabore dans un double commerce : d'une part avec la tradition, telle qu'elle s'est constituée au cours du XIX^e siècle et codifiée au début du XX^e ; d'autre part avec les arts voisins, dont les inventeurs modernes ont volontiers taquiné ce cousin au charme brut. Genre spécifique dans l'ordre du spectacle, le cirque d'aujourd'hui

⁵⁶ *Ibid*, p. 136.

⁵⁷ Jean-Pierre ANGREMY, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁸ Pascal JACOB, *Le Cirque. Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Boulogne, 2002, p. 170.

reconnaît sa dette envers l'art équestre dont il est issu. Il redécouvre ses attaches au théâtre forain en général et à la commedia dell'arte en particulier»⁵⁹.

Dans le nouveau cirque, le spectacle est souvent tenu par un fil narratif et l'enchaînement des actes et des artistes sont des vecteurs de cette condensation. Il est difficile de séparer les disciplines et les artistes entre eux, les clowns des acrobates, les jongleurs des trapézistes. Le jeu est dans chacun d'eux tout en restant dans la vertu de la discipline. Cette nouvelle forme narrative est aussi une forme esthétique tout à fait impressionnante, elle se concrétise dans plusieurs aspects. « Aujourd'hui, la pratique du cirque implique une certaine adéquation entre le fond et la forme, autrement dit, entre le signifiant et le signifié. En termes de cirque contemporain, il est admis que la production d'un spectacle s'attache à concevoir, définir, formuler, refuser, contourner ou privilégier les relations structurelles, fonctionnelles et formelles entre une acrobatie ou un art équestre fondateurs et la possibilité de leur offrir du sens. Un autre sens, en fait, que celui communément assimilé au cirque traditionnel, c'est-à-dire peu ou prou un non-sens, une identification par l'absence de sens »⁶⁰.

Dans le nouveau cirque chaque artiste incarne le cirque tout entier : la peur de la chute, le rire, et la fête. Ce phénomène va faire évidemment que l'artiste pourra se produire tout seul, sans besoin du chapiteau et des paillettes du cirque. L'espace ne sera pas nécessairement circulaire et pas non plus avec une toile : la rue, le théâtre, entre autres, seront visités par le cirque. La place du spectateur sera littéralement fabriquée par le spectacle lui-même. Les animaux ne seront plus au rendez-vous, ce qui entraîne une forte séparation entre le cirque traditionnel qui continue à exhiber des animaux domptés et le nouveau cirque qui, en plus de s'opposer à leur exploitation, dénoncera cette pratique. D'autant plus que les artistes vont jouer les animaux avec leur propre corps dans certains spectacles issus des écoles de cirque, écoles fondées autour des années soixante-dix en France et quatre-vingts dans le reste du monde, à l'exception de la Russie qui a créé son école de cirque dans les années trente.

⁵⁹ Emmanuel WALLON, *Le cirque au risque de l'art*, ouvrage dirigé par Emmanuel Wallon, Paris, Actes Sud Papiers, 2002, p.16.

⁶⁰Pascal JACOB, *Le Cirque. Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Boulogne, 2002, p.38.

La question de la transmission du cirque à travers les grandes familles deviendra donc marginale puisque la fondation des écoles de cirque inspirera une nouvelle forme de transmission, ouvrant la voie au processus de formation, au développement pédagogique et méthodologique pour l'apprentissage de l'art du cirque.

La première moitié des années soixante-dix, est particulièrement féconde en créations qui ont participé à ce renouveau vers un autre cirque. En France, l'école du Cirque, les compagnies *les Noctambules*, *la Compagnie Foraine*, *le Trapanelle Circus*, *le Cirque D'amour*, *le Cirque Plume*, *le Cirque du Grand Celeste*, *la Compagnie de Maripaule B et Phillipe Goudard*, *le Cirque Aligre*, en Espagne, *le Circ Cric*, *le Circ Crac*, *le Cirque Semola*, *La Fura dels Baus*, *le Circus Roncalli* en Allemagne, en Angleterre, *le Circus Senso*, *le Circus Hazard*, *le Circus Burlesque*, *le Footsbarn Travelling Theatre*, *le Big Apple Circus* de New York et au Canada *le Cirque du Soleil*. C'est ainsi « [...] qu'en 1984, à l'occasion des célébrations pour le quatre cent cinquantième anniversaire de la venue de Jacques Cartier, René Lévesque, alors Premier ministre du Québec, appuie le projet de Guy Laliberté (directeur de la Fête Foraine) d'un premier cirque itinérant québécois. Il accompagne ainsi la naissance du Cirque du Soleil, entreprise innovante et décalée. Les subsides permettent d'acheter un chapiteau de 800 places, bleu et jaune, couleurs emblématiques du ciel et du soleil, puis l'année suivante un deuxième de 1700 places, et chacun des participants au spectacle, solidaire de l'aventure, fournit son costume... Après trois années d'expérimentations et de progressions, la qualification de *Cirque Réinventé* pour le spectacle de 1987 est désormais sans équivoque »⁶¹

En 1972, Annie Fratellini, clown au *cirque Pinder* constate le manque d'artistes français sous les chapiteaux. Et en 1974, elle fonde son école du cirque quelques jours après celle d'Alexis Grüss. Elle ouvre conjointement le *Nouveau Cirque de Paris* pour mettre en pratique des options esthétiques également en rupture avec les formes traditionnelles. « Un chapiteau de petite taille, une théâtralisation des numéros et une mise en piste fluide et discrète contribuent à formaliser son travail et inspirent plusieurs créateurs d'entreprises contemporaines ».⁶²

⁶¹ *Ibid.*, p. 145.

⁶² *Ibid.*, p. 162.

À la fin des années 1970, le ministère de la Culture envisage la création d'un établissement d'État, fondé sur le modèle des écoles de cirque soviétiques. En 1986 est inauguré à Châlons-en-Champagne, dans l'est de la France, le Centre national des arts du cirque (CNAC), sommet d'une future pyramide d'écoles : l'École nationale de cirque de Rosny-sous-Bois, celles de Châtellerauld, de Toulouse, de Montpellier, de Chambéry, la création d'un Cirque national en 1982, l'ouverture d'un Centre national des arts du cirque en 1985, d'une Association nationale pour le développement des arts du cirque en 1988, d'une Fédération Française des écoles de cirque en 1988, la création du grand prix national du cirque en 1990 et de la signature d'une charte pour l'accueil des cirques en ville, « Droit de cité pour le cirque », signée en 2002, etc. « C'est sans doute à l'issue de ce véritable déclic instinctif que l'idée de renouer avec la piste a progressivement fait son chemin »⁶³

« En franchissant les frontières et en créant d'intéressantes et instructives catégories, passant d'antique à moderne, puis de nouveau à contemporain, il s'est d'autant mieux intégré à d'incessantes préoccupations, offrant même parfois quelques esquisses de réponses. De l'acrobate à l'équilibriste, du clown au trapéziste, tous sont désormais soucieux de la satisfaction de nos imaginaires et, pourquoi pas, de l'apaisement de quelques appétits. Apporter, le temps d'un spectacle, des solutions à certaines angoisses, ciseler au coin d'un regard une image que l'on n'oubliera plus, offrir une fête sensuelle à quelques-uns des sens les moins sollicités dans le domaine du spectacle vivant, sont parmi les nouveaux enjeux du cirque d'aujourd'hui »⁶⁴

Finalement, au même titre que les disciplines du cirque évoluent pendant le XXI^e siècle vers l'autonomie, les artistes du cirque, aujourd'hui des artistes indépendants, acrobates, jongleurs, clowns, vont suivre cette transformation pour aller vers un enrichissement de leur jeu et la construction d'un langage propre aboutissant à la création de spectacles autonomes. Tout de même, le phénomène du clown, ira plus loin : l'âme du clown comme artiste de l'échec et du comique sera intégrée à des numéros d'acrobatie, d'équilibre, etc., de la même manière que le fil narratif sera assimilé par des personnages clownesques, créant des histoires et des situations scéniques tout à fait merveilleuses sur scène, dans le théâtre de rue et sur l'actuelle piste aux étoiles.

⁶³ *Ibid.*, p. 157.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 199-200.

2 CHAPITRE II : Le cirque en Amérique Latine

2.1 L'Amérique précolombienne : antécédents préhispaniques du cirque et du spectacle.

Dans la culture préhispanique, la cérémonie et les rituels apparaissent dans la culture Olmèque; **Error! Marcador no definido.**, en Amérique centrale, il y a environ 2 400 ans. La culture Olmèque est appelée la culture *Madre* (mère) car elle est à l'origine des cultures Aztèque et Maya. Les Olmèques avaient une organisation précise des cérémonies, des rites de fertilité, des cycles agricoles, des festivités populaires et religieuses. Elles s'accomplissaient même, tout comme les activités du commerce au milieu des guerres. Dans ces cérémonies on trouvait des hommes qui participaient en tant que mimes ou imitateurs d'animaux en faisant des mouvements acrobatiques comme le représentent et en témoignent les monuments monolithiques. Le terme cirque n'était pas du tout utilisé, les acrobates et jongleurs étaient des participants des cérémonies rituelles.

L'étude du mémoire sur, *La relation entre le cirque et le théâtre : Europe et Mexique*⁶⁵ cherche à démontrer l'existence d'éléments propres au langage du cirque dans les civilisations indigènes préhispaniques. On voit dans ce travail à quel point le spectacle était une forme propre au mode de communication avec les dieux dans les cultures antérieures à la Conquête et dans toute leur évolution pendant plusieurs siècles.

La religion aztèque possédait plus de 2 000 dieux pour lesquels il y avait autant de célébrations et de sacrifices, selon les récits qui nous ont été faits par les frères franciscains envoyés en Nouvelle Espagne. Les frères décrivent comment la préparation de la cérémonie et la cérémonie en elle-même étaient une fête qui attirait la participation de tout le peuple, et particulièrement la fête organisée et exécutée par le roi Moctezuma, dernier empereur aztèque de 1502 à 1521. Toutes les cérémonies avaient pour objectif d'obtenir des dieux, protection,

⁶⁵ Sofia LOPEZ CRUZ, *La relation entre le cirque et le théâtre : Europe et Mexique*. Mémoire de DEA en théâtre et arts du spectacle, sous la direction de Mme Beatrice Picon Vallin, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2005.

fertilité, pluie, bonheur, etc. Elles se déroulaient toutes dans une ambiance festive et rituelle. Les sacrifices humains étaient à la base des cérémonies car l'ordre cosmique était essentiel à leur survie ; ils étaient nécessaires et constituaient le centre d'une spectaculaire mise en scène.⁶⁶

Sans doute ceci était loin d'être un spectacle dans le sens artistique du terme, mais il convient de remarquer que c'était un événement auquel tous participaient. Les prêtres rituels jouaient leur rôle pour le bénéfice de la société, les victimes nourrissaient ou apaisaient les dieux, et de nombreux spectateurs assistaient aux sacrifices et aux célébrations. La cérémonie et les cultes aztèques avaient une organisation très semblable à celle des Grecs anciens dans les bacchanales, mis à part les sacrifices humains : la dévotion aux forces divines et le personnage qui officie le rituel étaient communs aux deux civilisations.

Toutes ces formes de rituels et de cérémonies étaient aussi destinées au roi dans une certaine mesure, puisqu'il était au centre de toute la communication entre les dieux et le peuple. Le roi Moctezuma avait lui aussi des exigences et des extravagances pour son divertissement. Il portait des plumes colorées d'oiseaux pour qu'on l'admire ainsi que des ornements en or, et il avait plusieurs maisons, avec un divertissement différent dans chacune d'elles : des armes, des oiseaux vivants ou des animaux sauvages⁶⁷. Pour entretenir ses désirs il fallait un personnel nombreux capable de dompter les animaux ainsi que beaucoup de nourriture.

Comme tout roi, Moctezuma possédait aussi des êtres bizarres qui faisaient des choses ridicules pour l'amuser. Selon les sources d'historiens tel que Garcilazo de la Vega⁶⁸, c'étaient des êtres difformes, des nains ou des bossus. Il existait des maisons de bossus chez les Incas et les Aztèques : ils chantaient, dansaient et plaisantaient pour rendre la vie plus agréable et en échange ils recevaient une attention spéciale. Le divertissement, le rire, les

⁶⁶ La préparation du sacrifié consistait à épuiser les forces de la victime par des veillées interminables, des danses giratoires et des stupéfiants, ensuite il était somptueusement vêtu et on lui tenait le visage et le corps. Après le sacrifice, il était jeté en bas des escaliers sous le regard du peuple.

⁶⁷ Bernal Díaz DEL CASTILLO, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Círculo de lectores, España, 1971, p. 277.

⁶⁸ Cité par Marina LAMUS OBREGON, *Geografías del teatro en América Latina, un relato histórico*, Ed. Luna Libros, Bogotá, 2010. p. 32.

exhibitions, les danses n'étaient pas destinées qu'au roi. Dans les rues se déroulaient également des jeux et des divertissements pour le peuple. Les artistes ambulants marchaient sur des échasses, faisaient des acrobaties dans les rues, des spectacles de danseurs volants⁶⁹, de l'acrobatie rituelle, etc. On attribue à la culture préhispanique particulièrement les formes du théâtre de rue, l'utilisation de marionnettes géantes lors des festivités et carnivals collectifs. C'était une forme de spectacle vivant dans lequel le spectateur participait activement, plutôt que de rester témoin. La forme du théâtre grec et chrétien s'est instaurée après la Conquête et a fini par donner une place différente au spectateur.

Le groupe de danseurs, appelés *voladores* (les danseurs volants), était très important dans les fêtes populaires et religieuses des Aztèques, des Mayas, des Incas et Muisca, les quatre plus grandes tribus indigènes organisées à ce moment-là. Les danseurs avaient des commandes très précises pour les cérémonies, ils effectuaient des pantomimes, des courses, des jeux et des exhibitions avec des échasses. L'histoire décrit comment plus tard les Espagnols auraient eu un certain goût pour les spectacles de danseurs alors que les religieux imposeraient une forte censure aux gestes et attitudes physiques des artistes. On leur infligera encore plus de censure qu'aux comédiens car ils étaient associés à la rue et à l'errance c'est-à-dire à une certaine forme de liberté. Dans les troupes de danseurs se trouvaient les pantomimes, les mimes, les *volantins*, les acrobates, les marionnettistes, les prestidigitateurs, les *matachines*, etc.

L'utilisation des échasses dans la culture indigène était associée à la signification du processus de l'homme pour devenir un arbre. Tout en récréant l'image de la forêt, les participants pratiquaient les danses des « arqueros » (archers) et lançaient des flèches. « Dans la culture spectaculaire préhispanique, les indigènes étaient des experts pour recréer des forêts sauvages avec des animaux et des scénographies impressionnantes inspirées des ambiances baroques de grandes proportions ». ⁷⁰ Toute cette forme spectaculaire d'organisation du rituel était à la base de la construction des communautés indigènes et de la relation avec les dieux

⁶⁹ Danseurs volants ou *voladores* : cet ancien rituel nahuatl était accompli par cinq danseurs qui montaient sur un poteau de 30 m de hauteur, attachaient leurs pieds à une corde. Quatre d'entre eux se lançaient en l'air, en tournant en cercles, alors que le dernier restait en haut pour jouer du tambour et de la flûte. Les quatre danseurs descendaient en tournant treize fois chacun, ce qui donnait la somme 52, le nombre d'années du calendrier aztèque, le mouvement des danseurs représentant, lui, celui du soleil.

⁷⁰ Marina, LAMUS OBREGON, *op. cit.*, p. 50.

qui se chargeaient de leur distribuer en abondance: récoltes, paix, bonheur, reproduction de l'espèce, protections pendant les guerres et harmonie avec la nature.

« Le *volantin* était une sorte d'acrobate et de danseur de corde qui amusait le public avec ses jeux et ses costumes. A la différence du *volantin*, les prestidigitateurs étaient aussi des acrobates et des équilibristes, mais ils faisaient des danses avec des épées. Les *matachines* faisaient aussi des parodies de danses guerrières, une sorte de danse comico-héroïque avec des épées en bois et des costumes aux ventres gonflés d'air. Le genre théâtral du *matachin* était surtout la *mojiganga*. Le marionnettiste construisait des tréteaux ambulants pour jouer de petites pièces avec des marionnettes »⁷¹. Toutes ces festivités rituelles se verront affectées par l'arrivée de la religion catholique et par l'ambiguïté des responsables de la religion chrétienne, car dans certaines fêtes il était permis de réaliser des actes déclarés profanes, et à d'autres périodes, ils étaient condamnés. Très vite ces formes de spectacle feront tout pour continuer à se produire pour le peuple en suivant les consignes positives ou négatives du moment. L'Eglise catholique était très sévère dans l'exercice de la censure, et à travers l'Inquisition elle se chargeait de préserver les valeurs fondamentales de la culture dominante.

Au XVI^e siècle en Amérique latine toute manifestation de rituel populaire ou royal en l'honneur d'une force cosmique ou en adoration de plusieurs dieux était complètement interdite et abolie par la nouvelle société qui s'installait. Le moyen d'interdire ces manifestations de la culture amérindienne est connu. Ce fut une période violente et cruelle pour les indigènes, car ils n'avaient pas d'autre option que de se soumettre.

2.2 La conquête de l'Amérique et du spectacle rituel par le théâtre religieux

La plus ample documentation publiée d'après des recherches sur la découverte et la conquête de l'Amérique est celle des frères franciscains et jésuites dans les deux grandes civilisations précolombiennes : *Mesoamerica*, qui avait le Mexique à sa tête, (tenochtitlan) et *Cuzco*, *Pérou* (tahuantinsuyu) qui comprenait tout la région de l'Equateur jusqu'au Chili. Quand les

⁷¹ Evangelina RODRIGUEZ, cité par Marina LAMUS OBREGON, *op. cit.*, p. 70.

Espagnols sont arrivés sur les territoires connus ensuite sous le nom d'Amérique, ils étaient habités par une grande quantité de nations indigènes, avec différentes langues, cultures traditions et cultes (cérémonies et rituels). Tout cela était en harmonie avec leurs pensées, leurs manières de concevoir le temps et l'espace et leurs croyances en plusieurs dieux et ancêtres. Les arrivants ont interprété tous ces comportements comme violents. Ils se sont ainsi chargés d'effacer toute trace d'ordre symbolique qui garderait de l'importance pour l'identité indigène afin d'implanter un nouveau système religieux et éducatif.

Les traditions des peuples indigènes étaient élaborées depuis des millénaires, tout comme l'histoire des cultures antiques et classiques du Vieux continent. Cependant les conquérants ont exterminé toute pratique quotidienne qui était liée aux traditions. Ils ont amené en Amérique leur imaginaire, leurs croyances, leurs coutumes religieuses, leurs fondements symboliques, leurs pratiques et leurs schémas de pensée qui correspondaient à leur moment historique, la fin du Moyen-Âge.

La première stratégie des Espagnols était donc d'envoyer des prêtres missionnaires, catholiques, qui apprendraient d'abord la langue des indigènes pour connaître leurs idées, croyances et sentiments, pour ensuite les signaler, les condamner aux yeux des rois catholiques espagnols et prendre possession des peuples indigènes, de leurs richesses et les « civiliser » à leur image. Le théâtre et la culture du spectacle aura un rôle indispensable pour mettre en relation les deux cultures. En effet, c'est à travers les formes du spectacle que l'ordre symbolique des Espagnols va s'imposer peu à peu chez les indigènes. Il est fondamental de souligner cette partie de la réflexion sur la culture préhispanique au moment de la Conquête car tous les documents et récits que l'humanité connaîtra ensuite seront les produits de cette confrontation et la plupart seront écrits et décrits par les espagnols.

Les écrits qui témoignent de l'arrivée de la culture espagnole et de ces découvertes génèrent des grandes controverses dans l'histoire de l'Amérique, car ces textes ont été reproduits et transmis par les conquérants religieux qui observaient toute forme d'expression indigène selon leurs propres intérêts. Cependant, les chroniques des historiens qui se sont occupés d'enregistrer certaines formes rituelles et spectaculaires, comme Fray Bernardino de Sahagun

(1500-1590), Diego Duran (1537-1588), Joseph de Acosta (1540-1600), Fray Diego de Landa (1524-1579), sont dignes de confiance quant à leur véracité. Les manifestations de caractère rituel étaient des formes de communion collective, impossibles à réduire à une seule formule, étant donné la grande quantité de peuples indigènes existants à l'arrivée des Espagnols. La plupart des chroniques racontent les rituels qui réunissaient plusieurs individus sur des places autour du chant et de la danse. Toutes ces formes sont à l'origine d'un théâtre précolombien chez les indigènes. Cependant, il n'est pas possible de parler de théâtre ou de cirque proprement dit et ce ne sera qu'en 1977 que l'écrivain Carlos Espinoza⁷² publiera un article sur l'existence d'un théâtre nahuatl.

La littérature nahuatl (la langue indigène la plus parlée au Mexique) était riche de formes diverses et la littérature quetchua (la langue indigène parlée au Pérou) avait une forme de littérature dialoguée à travers des chants et des chorales. L'historien Garcilazo de la Vega, un chroniqueur indien de langue espagnole⁷³, rapprocha ces genres poétiques de ceux du théâtre occidental. Ainsi les genres poétiques de la culture Indigène appelés *Wanka* et *Araguay* correspondraient aux genres de la tragédie et de la comédie. « Le *Wanka*, assimilé à la tragédie, était un genre de caractère historique qui se jouait sur une place publique et qui remémorait la vie, les guerres des chefs et les mésaventures du monarque disparu. Il était interdit dans les représentations *Wanka* d'aborder le sujet de personnages vivants afin de protéger leur intimité et vertu inca. Le *Araguay*, assimilé à la comédie, consistait à représenter des faits plus quotidiens du passé. Il était caractérisé par la musique et le chant comme éléments fondamentaux »⁷⁴.

Les pièces les plus connues de la littérature classique quetchua sont la pièce *Ollantay* et *La tragédie de la fin de Atau Walpa*, découvertes au milieu du XIX^e siècle. L'histoire d'*Ollantay* est basée sur une légende du peuple inca, de caractère profane, qui évoque les amours interdits entre le chef militaire de l'armée inca, *Ollanta*, d'origine plébéienne et *Cousi Coyllur* (Étoile de la joie), fille d'un indien inca. *La tragédie de la fin de Atau Walpa* raconte la rencontre entre les Espagnols et Atahualpa et la fin de *Tahuantinsuyu*, l'Empire inca. Ces deux pièces

⁷² Carlos ESPINOZA, *Presencia náhuatl en el teatro mexicano hasta el siglo XVIII*, Rev. Conjunto, teatro latinoamericano, n° 31, La Habana, 1977, p. 3-36.

⁷³ Garcilazo DE LA VEGA, *Comentarios reales de los Incas*, AFA editores, Lima, 2004.

⁷⁴ Marina LAMUS OBREGON, *op. cit.*, p. 32.

prendront une grande signification historique car elles ont été conservées dans les manuscrits anciens et seront représentées plusieurs fois dans des moments spécifiques comme les guerres et pour la lutte de la culture américaine pour son indépendance quelques siècles plus tard. Ce qui est intéressant dans la référence aux pièces est de remarquer comment, d'après les chroniques de cette époque, celles-ci étaient jouées par des indigènes, par des Espagnols, par des métis, et comment certaines fois la fin de la pièce était changée selon les intentions des acteurs. Le théâtre était un instrument politique et social très puissant et très reconnu dans la culture préhispanique, et une arme utilisée pour instruire les indigènes sur les formes de la nouvelle culture.

Parmi les formes qui apparurent avec les Espagnols il y avait aussi les deux conceptions du théâtre, le théâtre religieux, ou sacré, et le théâtre profane. Le théâtre allait servir au départ à dépasser l'obstacle linguistique, jusqu'à ce que les frères apprennent les langues pour le convertir en une arme suprême. C'est au Mexique que les formes culturelles et rituelles des indigènes vont converger dans l'acte théâtral en se fondant avec le théâtre européen. On appellera le théâtre religieux « évangélisateur » ou théâtre missionnaire. Le théâtre devient alors une arme idéologique en plus d'une création artistique qui s'est adaptée aux circonstances symboliques et expressives. Dans ce théâtre les spectateurs se transformaient aussi en acteurs. Au fur et à mesure que la communication le demandait, le spectacle changeait selon les nécessités du collectif qui y participait. « Les spectacles joués lors de la Conquête incluaient un argument et une série de pantomimes qui commençaient par un défi, une bataille, puis la domination des maures par les chrétiens et finissait avec la conversion de ceux-ci à la foi chrétienne »⁷⁵.

« La représentation théâtrale se faisait après une longue procession à l'Eglise de façon à éliminer la distance entre l'acteur et son personnage, ce théâtre utilisait la machinerie du Moyen-Âge pour montrer des effets crédibles aux spectateurs, avec des anges qui volaient, des odeurs de soufre pour simuler l'enfer, des feux d'artifices pour simuler la fin du monde »⁷⁶.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁷⁶ *Ibid.* p. 7.

« Au cours de l'année 1531 on trouve la trace d'un *auto del juicio final* (le jugement final) un spectacle de grandes dimensions, présenté dans l'actuelle ville de Mexico, qui avait pour objectif de combattre la polygamie indigène et de baptiser par aspersion environ 5 000 spectateurs. Cette pièce fut écrite en Nahuatl par le frère Andres de Olmos (1500-1571), ce spectacle allait laisser une profonde impression qui perdura chez les indigènes »⁷⁷

Le théâtre religieux missionnaire intégrait les rites et formes symboliques indigènes à tel point que vers la fin du XVI^e siècle l'Eglise censurera cette forme de théâtre en l'obligeant à fondre les éléments dionysiaques avec les éléments chrétiens. Selon l'Eglise les indigènes se confondaient et s'identifiaient de plus en plus avec l'aspect dionysiaque du spectacle. Puis l'Inquisition se chargera de limiter complètement les libertés de cette forme spectaculaire. Cependant le théâtre religieux continuera à exister sans perdre de vue ses principaux objectifs. Plus tard cette forme du spectacle évoluera vers une forme de spectacle indépendant et les artistes qui avaient plus de goût pour son aspect profane commenceront leurs existences itinérantes.

Toute forme spectaculaire était valable pour persuader le spectateur, le théâtre fait par les jésuites, qui se basait sur la moralité du Moyen-Âge européen se caractérisait par la forme selon laquelle les prêtres dominaient le discours et les objets, de façon à confondre la manipulation avec une certaine forme magique, avec une maîtrise du mouvement du corps et de l'objet qui avait pour objectif de toucher la sensibilité des fidèles. L'évangélisation jésuite débuta en Amérique latine au milieu du XVI^e siècle.

Ainsi, pendant les présentations des fêtes religieuses et civiques comme le *corpus Christi*, l'arrivée d'importantes personnalités et les visites d'invités spéciaux, le spectacle et le théâtre occupaient une place fondamentale. Fête et rite se confondaient avec le théâtre et les « présentations de comédies » appelées de cette façon sans pour autant être comiques selon la tradition espagnole. La désignation la plus fréquente pendant cette période qui suit la Conquête est le terme de comédie pour le théâtre et de farce pour les pièces qui ont un caractère burlesque. Pour le comédien le terme le plus utilisé est celui d'histrion ou cabotin.

⁷⁷ *Ibid.* p. 8.

Les diverses formes du drame européen sont arrivées en Amérique, alors qu'elles-mêmes se trouvaient dans un processus de définition à la fin du Moyen-Âge.

Au XVI^e siècle en Amérique on peut identifier les genres suivants : allégories, mystères, *autos sacramentales*, comédies, farces, *entremesses*, dialogues religieux et profanes. Toutefois on peut identifier dans les chroniques l'influence de divers genres artistiques qui auraient pu arriver auparavant en Amérique et qui ne tarderont pas à se mélanger avec les formes du spectacle indigène et religieux, ainsi qu'avec les formes théâtrales et rituelles.

Selon les recherches d'Evangelina Rodriguez sur l'acteur du théâtre baroque⁷⁸, la compagnie appelée *Gangarilla* possédait dans son répertoire la pièce *La dama y el bobo* (La dame et l'idiot), ce qui confirme l'idée qu'étaient arrivés auparavant en Amérique des artistes issus des différents genres théâtraux. Le personnage du *bobo* (idiot, stupide) est considéré selon plusieurs chroniques comme un personnage plus indigène qu'Espagnol ; d'ailleurs les codes qu'il utilisait avaient beaucoup plus d'effets sur les spectateurs indigènes. La description la plus courante faite par les chroniqueurs est celle d'un homme idiot vu par un indigène « qui consistait à faire tout le contraire de ce qu'on lui ordonnait, ce qui provoquait le rire parmi les spectateurs »⁷⁹. Cette description est très importante car elle montre que les religieux permettaient aux natifs de jouer dans des représentations de caractère profane, ou bien que les indigènes avaient déjà été influencés par les pièces brèves comiques introduites par les franciscains dans les *autos sacramentales* (autos sacramentaux). « Le jeu d'indigènes dans le rôle du *bobo* (idiot, sot, pitre) [...] personnage mexicain, mélange de personnage de l'*entremés* et de la joie indigène, avait la caractéristique comique de faire tout le contraire de ce qu'on lui ordonnait, ce qui provoquait une grande hilarité et une grande joie parmi les indigènes. Ce fait laisse entrevoir une information d'une grande valeur, car cela veut dire que quelques natifs incarnaient des rôles différents des rôles religieux et de la même façon, donne à voir des éléments pour comprendre les censures et déplacements de natifs dans le théâtre

⁷⁸ Evangelina RODRIGUES CUADROS, *La técnica del actor español en el teatro Barroco. Hipotesis y documentos*, Ed. Castalia, Madrid, 1998, pp. 74-76.

⁷⁹ Marina LAMUS OBREGON, *op. cit.*, p. 57.

profane. L'art scénique appartenait à une culture supérieure et en tant que tel il devait rester dans les mains des Espagnols... »⁸⁰.

Suivant Evangelina Rodriguez, « le mime était différencié du pantomime, le mime était chargé de ridiculiser le public pendant que le reste des personnages se reposait. Le pantomime était plus doué pour maîtriser son corps, car il martyrisait son corps depuis son enfance »⁸¹. Pour l'écrivaine Marina Lamus ces définitions avaient plus de rapport avec les valeurs sociales, le mime était dénoté par ses formes maladroitement et ses gestes exagérés qui venaient du théâtre festif et rituel, alors que le pantomime traduisait une compilation de la tradition et une admiration pour les disciplines corporelles.

Vers la fin du XVI^e siècle les quatre grandes civilisations Maya, Aztèque, Muisca et Inca, soumises et dévastées par les crises de valeurs étaient en pleine recul à cause des maladies européennes. Tout au long du XVII^e siècle des grandes villes ont été construites et les villages des indigènes commençaient à apparaître comme des vestiges des civilisations passées. L'Eglise se chargera de situer les individus dans la loi ou hors de la loi, de préciser les activités nocives pour la communauté nouvelle et la profession de comédien sera qualifiée d'inutile et dangereuse car les individus qui la pratiquaient n'accomplissaient aucune fonction sociale et ne jouaient pas de rôle spirituel. Les spectateurs eux-mêmes seront qualifiés de débauchés. « L'Espagnol Don Juan de Palafox et Mendoza attaque en 1644 les comédies pour être la peste de la république, le feu de la vertu, l'aliment de la sensualité, le tribunal du démon, le consistoire des vices, le séminaire des péchés les plus scandaleux et condamne acteurs et actrices pour être des enfants de l'idolâtrie »⁸².

Arrive le temps de la *Virreinato* (Vice-royauté) et de la Colonie, période pendant laquelle la Nouvelle Espagne était administrée par un vice-roi⁸³. En 1670, les Espagnols instaurent ainsi des activités propres à leurs coutumes, comme par exemple les corridas⁸⁴, et dans les corridas,

⁸⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁸¹ Evangelina RODRIGUES CUADROS, *op. cit.*, pp. 74-76

⁸² Marina LAMUS OBREGON, *op. cit.*, p. 83.

⁸³ La période coloniale a duré 300 ans, pendant lesquels se sont succédé 63 vice-rois espagnols.

⁸⁴ Les corridas : « sport » que pratique la culture espagnole consistant à tuer le taureau avec maîtrise et spectacle.

des acrobates et des comiques des rues en profitent pour faire leurs entrées. Ainsi les artistes commençaient déjà à être des métiers, de sorte que la participation aux activités des Espagnols fut plus accessible. Cependant les indigènes cherchaient leur façon de donner une continuité à ces formes spectaculaires adaptées aux fêtes religieuses.

Le développement de la culture amérindienne a été transformé par la conquête espagnole, mais malgré cette interruption elle ne fut pas totalement effacée. Pendant les siècles qui ont suivi une série d'échanges a commencé à tous les niveaux qui peu à peu ont fini par redéfinir la culture de l'Amérique centrale et du sud. La population indigène s'est métissée avec la population espagnole, les deux unissant leurs coutumes respectives. Bien qu'ils aient acquis le catholicisme et qu'ils aient remplacé tous leurs dieux par un seul, les indigènes n'ont pas abandonné leur esprit de célébration et de rituel. Les fêtes religieuses ont été le leitmotiv pour danser, représenter et montrer des choses étranges et des actes audacieux, des occasions pour être ensemble, pour établir des principes de vie en communauté. Les fêtes de la religion catholique ont, elles aussi, ce côté festif et un grand sens carnavalesque, par exemple dans les processions, la musique, les représentations de Jésus et de la Passion. Les deux cultures reposaient chacune sur une grande dévotion et sur le spectaculaire.

Pendant le XVII^e siècle l'Eglise aura le pouvoir de diriger tout le réseau de valeurs morales et sociales dans la société. L'Eglise s'épanouira et construira des grands couvents et des églises. L'époque des missions et de l'austérité des Espagnols qui venaient dans une Amérique sauvage se transformera en construction de palais et d'édifices somptueux. La population indigène diminuera en grande partie, de sorte que les Espagnols prendront possession des terres et des richesses qui leur assuraient également une domination économique. Pendant cette période la fête publique sera l'occasion pour tous les membres de la société de se montrer et se placer les uns par rapport aux autres. Le *corpus Christi* continuera à être la fête la plus importante de toute l'Amérique. Les défilés religieux dans cette fête invitaient toutes les classes sociales à participer. Le théâtre collaborera activement à ces fêtes et sera même convoqué de façon privée pour les plus riches. La construction d'édifices théâtraux pour présenter des pièces sélectionnées par les membres les plus puissants de l'Eglise est très importante pendant cette période.

Tout au long des siècles le discours moral se superposera au discours artistique du théâtre. Pendant toute la période des guerres et de l'Indépendance, le théâtre restera dans une zone marginale vis-à-vis du pouvoir religieux, néanmoins la censure ne pouvait attaquer son imagination et son intelligence. Vers la fin du XVIII^e siècle le théâtre obtient la séparation de l'Eglise, ce qui lui permettra d'évoluer enfin selon sa propre structure et ses besoins artistiques.

Bien que pendant tout le XVIII^e siècle les formes théâtrales se soient succédées dans les fêtes religieuses et les carnivals populaires, les fêtes religieuses vont souffrir une laïcisation progressive. Les processions en l'honneur des saints seront accompagnées de personnages grotesques, de musiques et de masques. Dans la rue les multiples manifestations spectaculaires s'effectueront au nom des célébrations religieuses. Pendant cette période de transformation l'Eglise en profite pour censurer une fois de plus, et interdit l'utilisation de masques indigènes dans les carnivals car les masques pouvaient offenser Dieu. Les carnivals commençaient à s'imposer et les peuples ne réclamaient que le moment des fêtes collectives. L'Eglise permettra de fixer ces fêtes dans les grandes villes mais ne permettra pas la représentation des masques rituels des traditions indigènes.

Pendant les manifestations spectaculaires dans la rue au XVIII^e siècle, les termes danseur et *volantin* seront remplacés par celui de *maroma*. Ce mot espagnol désigne une pirouette, et il était utilisé pour évoquer les sauts et pirouettes exécutés par les voltigeurs. En Europe, on utilisait le mot « saltimbanque » pour nommer les acrobates ou sauteurs de bancs. En Amérique hispanique, ce sera le « *maromero* ». Le mot *volantin*, de tradition indigène avec un rapport plus rituel entre le vol de l'oiseau et le vol de l'acrobate, lui, disparaîtra. Le terme de *maroma* est également utilisé pour dire que quelqu'un est dans une situation dangereuse, et par analogie avec la personne qui prend le risque de l'acrobatie. La *maroma* est une parade dans la rue, avec un acrobate, un animal exotique, un jongleur et un personnage grotesque qui fait son apparition pour faire rire le public. Ce mot donnera un nom à l'artiste de rue qui plus tard prendra un sens péjoratif, pour la raison qu'il désignait, quelques années auparavant, un homme de la rue, itinérant et peu attaché aux valeurs propres de la nouvelle société.

Dans les présentations publiques des *maromeros*, le public identifie très vite les rôles des personnages et il nomme le moins doué du terme de *gracioso*. Ce mot, issu lui-même du théâtre espagnol, décrit le personnage qui était chargé de faire rire dans la *maroma*. Le *gracioso* est un personnage qui apparaissait dans les intermèdes et les saynètes de la comédie espagnole. Ce personnage sera assimilé au *bobo* joué par les indigènes et, plus tard, avec le duo de clowns qui arrive dans le cirque moderne, avec *l'auguste*. Les spectacles de rue, les *maromas*, devaient être autorisées par le roi et ces représentations avaient souvent lieu le jour de son anniversaire. La *maroma* est devenue un art populaire qui s'est intégré à la vie quotidienne tout en étant considéré comme un art mineur.

Vers la fin du XVIII^e siècle, au moment où le Mexique cherche sa propre identité alors que politiquement la recherche de ses racines représente le but le plus important, la *maroma* et le cirque européen vont s'intégrer et donner lieu à une construction du langage du cirque mexicain plus complète.

2.3 L'arrivée du cirque européen en Amérique latine au XIX^e siècle

Au Mexique, le premier à annoncer le cirque moderne a été Philip Lailson, avec son Cirque royal équestre en 1808⁸⁵, qui avait causé un grand étonnement pour être le premier spectacle de ce type dans un pays qui se trouvait comme le monde entier dans une situation politique délicate : la Révolution française, l'indépendance des treize colonies de l'Amérique et la constitution des États-Unis.

Ce cirque royal équestre avait un singe général qui ridiculisait l'uniforme des Français envahisseurs et partant des militaires. Plus tard, l'indépendance générera une atmosphère de confusion, les artistes composant des sonnets, des odes, des marches à la patrie récemment libérée. En 1822 certaines villes ont organisé des courses de taureaux, des représentations de

⁸⁵ Raul H CASTAGNIO, *El circo criollo datos y documentos para su historia*, collection Lajoune de folklore argentin, volumen N° 4, Buenos Aires, 1953, p. 37.

cirque et des fêtes pour célébrer l'empereur Agustín I. En 1824, il y a eu un prestidigitateur très fameux, Castelier, qui a surpris par ses trucages et a été accusé de sorcellerie. Le cirque n'allait pas tarder à se trouver au milieu de jugements entre la morale religieuse et la liberté artistique. Cependant, le cirque moderne aura la valeur de s'ériger comme un langage unique au centre de crises politiques dans le monde entier. Au Mexique le cirque, comme un cercle magique, sera une merveille spectaculaire qui arrivera à la rencontre de la tradition indigène et sera un espace de liberté artistique qui conviera tous les spectateurs, de n'importe quelle classe, âge ou confession religieuse.

En 1831, le cirque équestre de Charles G. Gopen, un Américain, se présente sur la place des taureaux, avec sa pantomime « Le soldat ivre et son passe-temps fameux » et son saut sur huit chevaux en passant à travers un arc de feu. (Dans l'image, le peintre Espagnol Francisco de Goya, 1814, évoque le salto de la perche dans une corrida).

Gopen, sera le premier à réaliser une pantomime dans le cirque au Mexique et Ricardo Bell créa ce numéro avec son *Circo teatro Orrin* (Cirque théâtre Orrin) et avec le cirque *Beas Modelo*. En 1841, le premier cirque mexicain apparaît : le cirque équestre de José Soledad Aycardo, marionnettiste, clown et acrobate. Ce sera le premier fondateur de cirque mexicain et artiste très fameux à avoir laissé un grand héritage pour le cirque mexicain. En 1845, José Soledad Aycardo s'est présenté avec son Cirque Olympique sur la place des taureaux de Paul Sain, de même que Santiago, Juan Bensley et Bernabé Gabiño. En 1847, au Théâtre national, le prestidigitateur Alexandre Allemand s'est présenté avec un ventriloque, l'Italien Giovanni Rossi. Après ce fut l'invasion américaine de 1846 et la signature du contrat de Guadalupe le 2 février 1848. Le Mexique avait perdu la moitié de son territoire.

En 1864, le Cirque Chiarini arrive d'Italie au Mexique, et s'y installe malgré les adversités notamment politiques de cette nation. Il avait le rêve de construire un cirque dans le style du cirque de l'Impératrice de Paris. Il débute un lundi 17 octobre 1864 comme le premier cirque stable qu'ait possédé la ville de Mexico. Son succès a été impressionnant. Ce cirque a brûlé en 1866, et ensuite une construction solide a été réalisée avec une capacité de 3 700 personnes. La famille anglo-américaine Orrin s'est installée au Mexique en 1881 avec son Cirque

Métropolitain et son fameux clown Ricardo Bell. Ils ont construit la base à partir de laquelle le cirque au Mexique prendra la dimension qu'il a acquise aujourd'hui. Cette année-là a été introduit pour la première fois au cirque de Mexico un numéro de tir de canon avec projectile humain. Le clown Ricardo Bell entrait aussi en action avec le nain *Pimimplín*, toujours avec un grand succès. En 1891 le Cirque théâtre Orrín a été inauguré sur *la plazuela Villamiel* de la ville de Mexico, causant un grand étonnement pour son infrastructure magnifique. Après Chiarini, c'était le deuxième cirque stable qui ait existé dans toute l'histoire de Mexico. Il a été inauguré avec un énorme spectacle, très luxueux et de grande qualité, auquel les familles les plus aristocratiques du Mexique ont assisté, notamment la famille présidentielle.

Le Cirque *Atayde Hermanos* (Atayde Frères) apparaît en 1888, et il réalisera une tournée de 20 ans en Amérique du sud (1924-1944) qui le rendra célèbre. Pendant leur tournée la famille s'est agrandie et a continué jusqu'à nos jours au Palais de sports du Mexique. Tous les cirques qui partaient du Mexique en tournée vers l'Amérique se sont produits en Colombie, car sa position géographique est très stratégique. La Colombie étant le premier pays du continent du sud, il faut le traverser pour aller vers l'Equateur, le Venezuela, le Pérou, l'Argentine, le Chili, la Bolivie, le Brésil et le Paraguay.

Ainsi pendant tout le XIX^e siècle se produit une multiplication des familles de cirque, qui pendant beaucoup d'années vont transmettre de génération en génération les disciplines du cirque classique et traditionnel et vont tourner dans toute l'Amérique du sud.

Après la Révolution mexicaine de 1910, l'art mexicain cherche une identité nationale. Des cirques formés par des artistes nationaux font leur apparition, et, malgré les problèmes sociaux, continuent à jouer. Les cirques mexicains se produisent à côté des cirques étrangers et commencent à développer leur identité. La révolution de 1910 donne naissance à un théâtre de masse, défendu par l'auteur mexicain Efrén Orozco Rosales, pour défendre les idées d'opposition aux formes du colonialisme, ressusciter la noblesse de l'esprit aztèque et sur cette idéologie fonder la nouvelle nation surgie de la Révolution. Le théâtre comme un moyen de retrouver les racines de la mexicanité. Cette forme de théâtre recherche une mise en scène de très grandes dimensions, avec des musiques cérémonielles et inspirée des mythes anthropologiques et des formes rituelles. Cependant, ces formes rituelles et mythologiques

vont se déplacer peu à peu vers un théâtre rituel qui restera dans les zones rurales, car les grandes villes subiront une forte influence européenne dans leurs spectacles. Mais il est certain que cette idéologie va influencer fortement les artistes du cirque, et les numéros des artistes mexicains seront très connus en Amérique pour leur tendance à jouer avec le risque de la mort reliée avec les forces magiques et puissantes des ancêtres, dans l'esprit des *volantins* qui s'approchaient des dieux par le vol des oiseaux.

Se produit ainsi une séparation nette entre la forme du cirque et le théâtre. Pendant que les pays de l'Amérique du sud suivaient les conséquences des guerres d'indépendance et des guerres de territoires pour établir des frontières entre eux, le théâtre jouera un rôle critique et le cirque jouera un rôle important comme endroit où les artistes n'expérimentent pas de différences ni d'affrontements. C'est ainsi que le théâtre social et politique initiera un grand mouvement en Amérique du Sud et que plusieurs cirques mexicains vont passer par la Colombie en laissant des noyaux d'artistes attirés par le cirque. Il faut préciser que la Colombie a connu des longues vagues de violence et à cause de sa position géographique, a entrepris après la Conquête plusieurs guerres pour devenir indépendante non seulement des Espagnols, mais du Venezuela, du Pérou et de l'Equateur qui au moment de la nouvelle Espagne formaient un seul pays.

La deuxième génération du cirque mexicain a surgi pendant la Révolution et la période dite du *cardenismo* (1911-1937) un courant idéologique réformateur et révolutionnaire promu par le gouverneur *Cardenas*. Cependant pendant l'époque de crise, l'esprit de l'indigène *bobo* présent dans les spectacles religieux et l'amour pour le cirque de la part des artistes, font qu'il se développe à grande vitesse dans toute l'Amérique latine. En 1937, le cirque compte déjà plusieurs clowns de renommée dans le milieu *Yoyito, Tay, Toto, Arañita, Periquín, Pinilillo, Firulais et Chapulín* et ce personnage deviendra parfois la figure principale du spectacle.

Au XX^e siècle en Colombie, les frères Egred ont constitué l'une des entreprises les plus importantes d'Amérique du sud. *El circo de las aguilas humanas* (Le Cirque des Aigles humains) d'Enrique Venturino et *el circo Tony Caluga* (le Cirque Tony Caluga) d'Abraham

Lillo du Chili, le *Circo Africa* (cirque L'Afrique) des fauves de la famille Barsuco du Pérou, la famille Cavallini et de *Ferreiro*, les familles *Podesta*, *Stevanovich* en Argentine et en Uruguay et le Cirque *García* du Brésil, la Famille *Ponce et López* du Guatemala. Au Costa Rica, un Colombien, Miller Rojas, a créé le Cirque *Miller* ainsi que le Cirque *Dumbars* à Asunción. En 1953, au Brésil, le Cirque *Tihany Music Hall* est monté par le Hongrois Franz Czeister. Ce cirque s'est fait connaître pour sa combinaison entre le music-hall et les numéros de clown.

Le mexicain Jesús Gasca a commencé la tradition familiale avec son trapèze, et il a ensuite créé son propre Cirque *Gasca*. Il s'est marié avec Soledad Hernández dont il a eu cinq enfants : Toribio, Manuel, Miguel, Luis, Herlinda Gasca Hernández. Luis s'est dédié à la vie du cirque ; une de ses filles s'est mariée avec le clown européen Chocolat et Luisa, une autre de ses filles, s'est mariée avec Jesús Fuentes Zavalza complétant ainsi le renom de la scène latino-américaine. C'est pendant tout le XX^e siècle l'entreprise la plus solide du Mexique, avec une famille qui soutient 20 cirques en Amérique latine. La famille *Fuentes Gasca* fut une des plus grandes entreprises de cet art dans le monde. Elle donnait une grande importance au clown à l'intérieur du cirque tel Charles Bautista, le clown *Carolito*, surnommé plus tard « René, le roi des clowns ». Ils affirmaient qu'un cirque n'était rien s'il n'y avait pas de clowns.

Au Mexique le mouvement du cirque croissait économiquement comme dans d'autres pays et dans le monde entier mais pas au point de constituer une véritable industrie. Le métier du cirque était compliqué au niveau de la survie et la technologie jouait un rôle important sur la capacité d'étonnement du spectateur. Cependant, le risque, la passion, la magie d'un spectacle vivant en direct continuaient à captiver les enfants et les personnes âgées. Malgré les crises économiques, le cirque se maintient et les clowns vont jouer un rôle très important dans la permanence du cirque en créant à chaque fois de nouvelles stratégies pour enrichir leur travail. Au Mexique les clowns du cirque poursuivent une longue tradition, d'une part au cirque, et d'autre part en tant qu'artistes indépendants et itinérants.

Si pendant la deuxième moitié du XX^e siècle le cirque européen trouve un chemin vers la naissance d'une nouvelle esthétique, à laquelle contribueront la création des écoles de formation, les alliances institutionnelles et les projets de loi culturels pour l'art du cirque, la transformation du cirque en Amérique latine suivra d'autres cheminements bien différents. Le cirque suivra un chemin double d'une certaine façon : d'une part il se trouvera appauvri par le manque de ressources et affecté par le manque d'écoles de formation et d'autre part, le cirque prendra une orientation sociale qui marquera une véritable renaissance. Par rapport au cirque traditionnel, le cirque social ouvrira les portes de nouvelles esthétiques issues de la pratique de stratégies sociales visant à la transformation des pays.

Le cirque en Amérique latine, transmis de génération en génération pendant tout le XX^e siècle a survécu grâce à la continuité de la tradition soutenue par les familles qui s'y consacraient, néanmoins, l'absence d'écoles de formation n'a pas permis le perfectionnement des artistes ni celui du cirque en général et n'a guère permis une reconnaissance professionnelle. Le cirque reste un art à l'ancienne, pratiqué par des familles qui voyagent de ville en ville et installent leurs chapiteaux sur les terrains de football ou dans la périphérie des villages. La plupart des cirques traditionnels qui se produisent aujourd'hui en Amérique latine amènent des animaux, éléphants, lions, tigres et parfois des singes, transportés et entretenus dans de mauvaises conditions. A quoi s'ajoutent le manque de reconnaissance et l'inexistence de politiques culturelles et de financements. Tout cela provoque un éloignement des spectateurs et une marginalisation du cirque traditionnel.

2.4 Le cirque actuel en Amérique latine : le cirque social

Le cirque social se constituera à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle. Si l'Etat ne construit pas de stratégies sociales pour l'amélioration de la qualité de vie des jeunes et ne consacre pas de ressources pour résoudre des problèmes sociaux graves, le cirque ouvrira ses portes comme une autre possibilité de construire égalité, valeurs et dignité.

Le cirque social au XXI^e siècle se transforme en un instrument technique de haut niveau artistique qui permet de développer les capacités humaines au-delà des arts pour les arts. Il stimule en outre le développement des enfants et des jeunes en situation de risque social et

valorise les capacités personnelles à travers les différentes techniques qu'il implique et la très grande discipline, la détermination qui s'avèrent fondamentales pour pouvoir conduire les enfants et les jeunes dans ce monde du cirque qui est un constant défi à soi-même.

Le cirque social est un exemple de la possibilité que possède l'art d'élever le niveau culturel, social et économique d'une société. En Amérique latine, il existe tout un peuple qui vit à la recherche d'une amélioration de ses possibilités de vie et de ses conditions de travail, comptant sur l'aide de la communauté, pour subvenir à ses besoins essentiels. Il y a beaucoup de personnes qui sont dans la rue pour demander de l'argent aux gens qui passent, et qui, dans le but de surprendre, sont pratiquement parvenus à styliser leurs stratégies pour faire l'aumône. C'est notamment le cas des enfants et des jeunes qui jonglent dans la rue, qui font des pyramides acrobatiques pendant que le feu passe du rouge au vert, et montrent des exploits de plus en plus difficiles.

C'est à cause de l'apparition d'une grande quantité d'artistes amateurs dans la rue que différentes ONG et associations se sont mises à la tâche de leur offrir une formation pour faire de leur exploit une profession et rendre digne leur activité en ouvrant des espaces où le public pourrait apprécier les spectacles et rémunérer ces artistes. De cette initiative est né le cirque social dont nous allons donner quelques exemples en l'Amérique latine, bien qu'on trouve peu d'informations sur ce sujet étant donné son développement très récent.

Le cirque social est une victoire du risque conjuré dans la piste sur le risque réel dans la vie quotidienne. Le cirque social est appelé ainsi parce que les artistes qui le font, sont des personnes qui se trouvent quotidiennement affrontées aux périls de la violence dans les quartiers défavorisés et dans la rue. Ils reçoivent des cours dispensés par des artistes de cirque, pour la plupart des artistes internationaux et se forment pendant des années pour aboutir à un spectacle final. Le travail social se poursuit dans des foyers pour enfants orphelins dans le but de sélectionner ceux qui iront à l'école. Plus tard le spectacle issu de cette école sera présenté en public.

Le risque le plus grand, est que l'élève ne retourne plus à l'école, après avoir triomphé du risque des figures acrobatiques et éprouvé le plaisir de la réussite. Néanmoins une nouvelle idée d'école et de formation naît avec le cirque social, c'est l'école de l'espoir.

2.4.1 *Le cirque cubain*

L'art du cirque cubain possède une vaste tradition développée par de petites compagnies itinérantes qui parcouraient les régions les plus complexes de la géographie nationale. On peut indiquer quelques groupes célèbres dans le milieu du cirque mondial, comme les cirques *Artigas*, *Montalvo* et *Pubillones*.

Les artistes de la piste cubaine de la première moitié du XX^e siècle ont eu une grande reconnaissance dans toute l'Amérique latine et ont intégré les troupes de cirque les plus prestigieuses du continent. À partir du triomphe de la Révolution, en 1959, la position de l'artiste de cirque s'est améliorée et le nouveau gouvernement a offert une infinité de garanties économiques et matérielles en mesure de satisfaire leurs possibilités de développement. Le noyau fondamental d'artistes (plus de 300) s'est concentré dans le Cirque national de Cuba, organisme qui programme et commercialise leur talent à Cuba et à l'étranger ; mais il existe aussi d'autres compagnies dans des villes comme Camaguey.

L'École nationale du cirque a été créée en 1978 comme une partie du système national d'enseignement artistique : une académie gratuite qui durant quatre années offre un programme d'études de matières spécialisées et d'humanités, capable de former un professionnel de l'art du cirque dans ses diverses spécialités. Des professeurs avec une connaissance pédagogique importante parcourent les diverses provinces du pays pour recruter des artistes amateurs, qui s'incorporent à l'école en tant qu'enseignants autodidactes. Au terme de la formation on leur garantit un lien de travail avec le milieu professionnel. Le chapiteau *Trompoloco*, siège permanent du cirque dans la capitale, offre au public une programmation de haut niveau et réalise pendant toute l'année des tournées dans divers villages de l'intérieur de l'île.

L'enseignement artistique à Cuba est soutenu par les idées exprimées par Fidel Castro dans ses *Mots aux intellectuels* (1961) qui se sont concrétisés avec la fondation, en 1962, de l'École nationale d'art, espace qui s'est donné pour tâche de former les nouvelles générations d'artistes venus de tout le pays, sans restriction sociale ou économique. En 1968, Yuri Mandich était un enseignant reconnu de l'école du cirque et un connaisseur profond du travail du cirque en Europe, en Asie et en Amérique. La reconnaissance de son travail pédagogique se perpétue avec la décision de donner son nom à l'académie. Le cirque à Cuba reste sur un terrain plus social que spectaculaire ; il sert beaucoup plus à former et aider des jeunes cubains dans leur développement qu'à faire vivre les artistes de leur art, notamment à cause des lois qui empêchent la diffusion de l'art cubain à l'extérieur, dans la lignée du modèle soviétique.

2.4.2 *Le cirque social au Chili*

En l'an 2000 *El circo del mundo* (le Cirque du monde) au Chili a été légalement constitué comme une corporation autonome, avec son projet le plus ambitieux : fonder une École de cirque social au plus haut niveau professionnel. L'intention primordiale de l'École de cirque social est de consolider la tâche développée par *El circo del mundo* (le Cirque du monde) du Chili, en offrant continuité et perspective professionnelle aux différents jeunes qu'elle reçoit. L'École est une opportunité académique d'excellence pour tout jeune de la région qui souhaite faire du cirque sa profession. De même, elle offre une qualification technique et une formation méthodologique aux artistes et moniteurs qui veulent utiliser le cirque comme un outil d'intervention sociale.

Ce programme reconnaît le cirque comme un instrument, non traditionnel, qui procure une grande motivation aux enfants et aux jeunes qui en bénéficient au Chili. Le cirque comme espace libre, magique, ludique, où le défi et la discipline aboutissent à des réalisations et des résultats que l'enfant et son environnement sont capables de vivre.

El circo del mundo (le Cirque du monde) au Chili développe un programme académique appelé *Clowning*. Le programme *Clowning* est un travail sur l'humour avec des enfants de 3 à 5 ans, ayant comme postulat que l'humour peut être appris et par conséquent son développement stimulé. Pour parvenir à cet apprentissage, une méthode d'intervention appelée *clowning* a été développée. Le *clowning* est défini comme un jeu de représentation humoristique qui permet d'aborder des situations de la vie quotidienne à travers le maniement d'éléments incongrus. La stratégie d'intervention s'appelle *clowning* interactif, modalité qui se caractérise par la relation directe du groupe d'enfants avec l'adulte qui conduit l'activité (clown-moniteur) dans la pratique du jeu du *clowning*. A l'école, tant les enfants que le clown-moniteur sont activement insérés dans ce jeu de représentation humoristique. Le clown-moniteur transforme, dynamise et stimule, rend propice et prend lui-même part au jeu dans la pratique du *clowning*. L'objectif est d'enseigner à l'enfant un jeu et une fois celui-ci appris et intériorisé, qu'il puisse rester à sa disposition à travers la pratique.

À partir de ces éléments la pratique du *clowning* peut constituer un véhicule effectif pour l'apprentissage de l'humour. Un apprentissage cognitif - affectif qui peut être constamment mis à jour dans le jeu et à partir de celui-ci, être généralisé à différents domaines, pouvant se transformer alors en une ressource personnelle de l'enfant et être mobilisé dans différentes situations de la vie quotidienne. Par conséquent, cet apprentissage (de l'humour) constitue aussi l'apprentissage d'un outil qui permet la création de mécanismes de confrontation effective face à l'effort et aux situations défavorables en général.

2.4.3 *Le cirque social en Bolivie*

A *Cochabamba* a été prévue l'ouverture d'un cirque pour les jeunes dans le but de promouvoir et qualifier le talent des enfants et des adolescents qui font de l'art de manière spontanée dans les rues ou dans les quartiers suburbains de la ville de *Cochabamba*. C'est l'organisation *Enseñar es una fiesta* (Instruire est une fête), qui développe ce projet dénommé *el circo de las puertas abiertas* (le cirque des portes ouvertes). Le cirque propose de découvrir le talent des enfants et des travailleurs adolescents et, en même temps, de leur offrir un espace digne afin qu'ils puissent transmettre leurs apprentissages au cirque,

comme une manière de promouvoir un changement social dans cette population. Selon le responsable du projet, Quintín Quevedo, ce cirque cherchera à marquer la différence en abordant différents sujets comme le respect de l'environnement, de la famille, les droits et la violence, de façon créative afin d'attirer le public.

El circo de puertas abiertas (Cirque des portes ouvertes), propose de fortifier le talent de l'enfance à travers des cycles de qualification. Un des problèmes pour que les artistes ambulants puissent exposer leur spectacle sur la place publique est celui des limitations qu'ils rencontrent pour suivre des cours ou tout autre type d'expression. C'est pourquoi leur offrir un espace digne afin qu'ils fassent connaître les disciplines du cirque, est déjà un changement social pour cette population. Le projet gère aussi la donation d'un terrain pour commencer à élever le chapiteau du cirque. « Instruire est une fête » fait partie du réseau d'organisations qui en mai et juin 2006 ont impulsé la campagne contre la discrimination du travail des enfants. Aujourd'hui, le cirque fait partie des actions pour sensibiliser de façon permanente le public sur la maltraitance des enfants et des travailleurs adolescents.

2.4.4 *El circo criollo* (Le cirque créole) *Argentin*

L'Argentine connaît une histoire différente du reste de l'Amérique latine due au grand flux d'immigrants européens pendant le XIX^e siècle. *El circo criollo* (Le cirque créole) argentin a fonctionné à Buenos Aires. Il était dû à l'initiative d'un chevalier anglais, Santiago Spencer Wilde. Wilde a installé en 1827 un cirque dans la rue et a utilisé des artistes indigènes.

Pablo Raffeto, lui, est arrivé d'Italie en Argentine en 1869 pour montrer son habileté de lutteur et son numéro original de tir de canon, jusqu'à l'arrivée du Cirque Chiarini, qui s'installera sur la Place du Parc. Rapidement, Raffeto, inquiet et imaginatif, se transforme en chef d'entreprise et parcourt le pays d'un bout à l'autre avec son cirque et également l'Uruguay, où il connaît la famille Podestá, puis fonde son cirque à Buenos Aires. Le Cirque Totó a été formé en 1943 en Argentine avec l'apport incessant d'artistes européens : les

Italiens Raffeto, Gani, Casali, Tomeleri, Pollastrini, l'Anglais Brown, l'Allemand Rukstull, la célèbre famille française Henault.

Ils sont arrivés en Argentine en passant auparavant par l'Uruguay où ils ont connu et enseigné les arts du cirque à la famille Podestá et ont rencontré les descendants des Gasca, ceux qui avaient préservé la tradition sacrée du cirque au Mexique. En Argentine il y a des cirques instaurés depuis longtemps, mais il y a aussi des cirques qui se sont formés avec des familles entières qui pratiquaient depuis plusieurs générations certaines disciplines du cirque. Cela a évidemment contribué au développement de certains arts du cirque au niveau des écoles professionnelles. Ceci fait que même les jeunes et les enfants ont acquis une notion de l'art du cirque et surtout une compréhension de la complexité de cet art.

L'Argentine développera les arts du spectacle selon les modèles européens, cependant elle souffre des mêmes crises économiques et politiques que toute l'Amérique latine, faute d'un intérêt suffisant de la part des gouvernements. Plusieurs cirques sociaux ont émergé durant ces dernières décennies en Argentine, comme Le cirque social du sud (*Circo social del sur*), complètement financé par le Cirque du soleil.

3 CHAPITRE III : Histoire du cirque en Colombie, le cirque social

3.1 Le XIX^e siècle en Colombie, ou cent ans de solitude

Une fois finie l'époque de la colonie éclate en Colombie, durant tout le XIX^e siècle, une sorte de dispute intellectuelle entre, d'un côté les défenseurs de l'influence espagnole qui la revendiquaient comme importante partie de la culture colombienne, et de l'autre, ceux qui pensaient qu'il n'y a jamais eu une reconnaissance réelle des racines indigènes, suite à l'invasion des Espagnols dès le XVIII^e siècle.

Comme toutes les formes de culture indigène, sa pensée sophistiquée, ses principes surnaturels et religieux avaient pratiquement disparu laissant seulement des témoignages matériels des usages et coutumes de la vie quotidienne (céramiques, marmites, pots, pièces

d'orfèvrerie, etc.), le modèle culturel espagnol s'est instauré, sans aucun doute, comme un modèle de véritable culture.

Pourtant, après la Conquête, persisteront des traces de l'histoire de l'Amérique précolombienne. Plus tard ces richesses matérielles seront exhibées dans le Musée de l'or, à Bogota, où sont précieusement gardées des pièces en or qui appartenaient aux civilisations Olmèque, Maya, Aztèque, Chibcha et Inca. Ces pièces sont des vestiges des représentations plastiques de leur culture, de leurs coutumes et de leurs spectacles. La plupart des interprétations de la vie des indigènes s'est faite à partir de ces objets retrouvés. Pour citer un exemple, dans les sculptures en or de la culture Chibcha, il y a des petites statues qui représentent des légendes et des personnages importants de leur civilisation. Il existe une statue d'un homme appelé « l'homme-oiseau », portant un cercle en or à son nez. Ce cercle en or n'est pas un bijou quelconque, car il est accroché juste au bout de son nez et couvre presque tout son visage. L'histoire veut que cet homme ait eu l'autorisation de se transformer en plusieurs personnes et objets dans les rituels pour le plaisir des officiants de la cérémonie.

Les hommes oiseaux étaient autorisés au vol, à la liberté d'être et de jouer. Véritable ancêtre des *volantins* et des *bobos* indigènes. Dans certaines lectures du rôle de l'homme oiseau, il est assimilé à la participation comme chaman dans le rituel, qui par le jeu libre et fou de la transformation pouvait immerger la tribu dans un état propice à l'extase de la cérémonie.

En suivant les traces des formes spectaculaires ou du cirque dans l'Amérique précolombienne, coloniale puis indépendante, nous nous trouvons face aux ancêtres du jeu clownesque développé dans le cirque moderne européen au XVIII^e siècle. Cependant l'existence de figures chamaniques dotées de l'esprit clownesque nous pose davantage de questions dans la déduction de notre problématique de recherche sur l'importance du clown comme acteur social et politique dans la Colombie évolué.

Avec l'arrivée des Lumières d'autres influences culturelles commencent à pénétrer, notamment la Française, et à partir de ce moment, de la fin du XVIII^e siècle et tout au long du

XIX^e, éclate cette dispute dans les couches cultivées de la société, y compris évidemment, les artistes du théâtre. Un groupe se demandait : le modèle espagnol est-il meilleur ? Oui, répondaient-ils, parce que c'est notre héritage, notre culture, en particulier le théâtre espagnol qui, bien qu'entré en décadence, a eu son heure de gloire. Un autre groupe pensait que c'était l'école française qui avait imposé sa sensibilité à tout l'Occident, celle qui était le meilleur représentant du théâtre récité, une école novatrice dont il était préférable de recevoir l'influence. Cette polémique culturelle a été très forte dans le milieu artistique et a duré durant tout le siècle, impliquant de véritables batailles intellectuelles et politiques.

En tenant compte de la position géographique de la Colombie, il faut traverser le pays pour atteindre tous les autres pays d'Amérique du Sud ; ce pays subit donc beaucoup d'influences. De plus la Colombie est un pays qui acceptera pendant tout le XIX^e siècle des transformations sociales et des guerres de toute sorte afin de devenir un pays structuré politiquement et culturellement au milieu du XX^e siècle. Une quête d'identité et d'autonomie qui lui coutera très cher en vies humaines et qui laissera des traces permanentes dans la population. L'écrivain romancier, nouvelliste et journaliste colombien Gabriel Garcia Marquez⁸⁶, prix Nobel de littérature en 1982 trouvera dans la réalité la plus intime du pays une réalité très forte comparable avec la magie. Il est souvent cité comme un auteur représentatif du « réalisme magique », courant littéraire faisant cohabiter plusieurs genres et juxtaposant un cadre historique avéré et des références culturelles vraisemblables avec des éléments surnaturels ou irrationnels. Dans son roman *Cent ans de Solitude*⁸⁷ il narre le parcours de la famille *Buendia* sur six générations, habitant le village imaginaire de *Macondo* et acculée à vivre cent ans de solitude suite à la prophétie du gitan Melquíades. Cette famille va ainsi traverser les guerres civiles entre partis politiques, les conflits propres à l'histoire colombienne qui se situent dans l'histoire du roman entre la moitié du XIX^e siècle et la moitié du XX^e siècle. Des événements comme l'arrivée du cirque sont montrés comme des événements merveilleux dans un des villages les plus reculés de Colombie, le village imaginaire de *Macondo* qui représente avec beaucoup de fidélité la société colombienne de cette époque-là.

⁸⁶ Gabriel García Márquez est un écrivain colombien (essentiellement romancier et nouvelliste) lauréat du Prix Nobel de littérature en 1982, né le 6 mars 1927. Également journaliste et activiste politique, il a beaucoup voyagé en Europe et vit actuellement à Mexico où il se bat depuis huit ans contre un cancer. Il est affectueusement surnommé « Gabo » par ses lecteurs et par la presse. On associe fréquemment le nom de García Márquez au réalisme magique en littérature.

⁸⁷ Gabriel MARQUEZ GARCIA, *Cent ans de solitude*, Editions du Seuil, 1968.

Au début du XIX^e siècle la Colombie est un pays qui finit de s'émanciper politiquement. Une grande émotion et une grande euphorie s'emparent de presque toute la population. « Une pensée romantique et libertaire envahit tous les Colombiens, bien avant que le mouvement romantique ne soit arrivé au pays. « Éveillons-nous » car ce pays, bien que nous ayons deux mers, est enfermé, pris entre ses hautes montagnes, avec une seule ville qui regardait, alors, la mer : Carthagène, ce qui signifiait que ses habitants avaient, sans doute, la sensation d'aller plus loin, d'être plus proches de l'autre monde »⁸⁸. Le reste du pays communiquait difficilement avec le reste du monde et très peu de biens intellectuels et matériels entraient puisqu'il existait une législation coloniale assez sévère contre le livre et contre d'autres manifestations culturelles. Il n'a en effet jamais convenu à l'Empire espagnol que ses colonies aient un accès libre à ces biens.

A cette époque, les provinces de la Nouvelle Grenade se réunirent en fédération et décidèrent de rompre avec l'Espagne. Face à la répression menée par les autorités espagnoles, le désir d'indépendance fut quelque temps étouffé. Cependant, les succès militaires de Simon Bolívar sur les Espagnols un peu partout sur le continent redonnèrent espoir aux indépendantistes. Ainsi, le 7 août 1819, le général Bolívar remporta une victoire décisive durant la bataille de Boyacá. Entré dans Bogotá, il proclama alors l'indépendance de la Nouvelle Grenade.

Quelques mois plus tard, le congrès d'Angostura (17 décembre 1819) donna naissance à l'État de Grande Colombie, qui réunissait la Nouvelle Grenade, l'actuel Panamá et, après leur libération, le Venezuela et l'Équateur. Cette expérience ne survécut cependant pas à son inspirateur et, en 1830, après la mort de Bolívar, le Venezuela, puis l'Équateur, firent sécession.

En conséquence si l'indépendance politique avait été obtenue, il n'en fut pas de même de l'indépendance culturelle. De plus, les portes ne se sont jamais fermées aux influences et compagnies d'artistes itinérants espagnols, qui continuaient de considérer l'Amérique hispanique comme partie de leur territoire, auquel elles pouvaient accéder sans restriction

⁸⁸ Marina LAMUS OBREGON, *Viaje por el teatro del siglo XIX*. Entretien avec le theatre Maticandelas in revue *Medellín en escena*, Año 3, julio, agosto, septiembre 2005. pp. 5-9.

d'aucune sorte. Les Colombiens du XIX^e siècle ont adoré quelques acteurs et actrices espagnols, ils les ont applaudis, les ont critiqués, les ont hués, les uns depuis la scène et les autres depuis les fauteuils des théâtres. Ils utilisaient une forme assez propre pour se manifester, le *bastoneo* (taper avec un bâton en bois sur le sol), quand quelque chose dans la scène ne leur plaisait pas. En général le public colombien et latino-américain a été réceptif à la forme de comportement des artistes espagnols. Bien que plusieurs fois leur manque de naturel leur ait été reproché, puisque le public connaissait le jeu naturaliste des acteurs d'autres pays européens.

D'après l'écrivain Gonzalo Sanchez⁸⁹, dès les premières années d'indépendance, le pays fut divisé en deux blocs politiques qui allaient s'affronter ensuite pendant de longues décennies. D'un côté, les conservateurs, soutenus par l'Église, partisans d'un État centralisé ; de l'autre le bloc libéral, fédéraliste, qui voulait soustraire la politique à l'emprise de la religion. Durant les années 1840 et 1940, la Colombie sera le théâtre de nombreuses guerres civiles locales et nationales, entre libéraux et conservateurs, en particulier la Guerre des mille jours de 1899 à 1902. Il est même arrivé aux artistes d'être assimilés à ce conflit idéologique et politique, ceux du théâtre influencés par l'école dramatique espagnole avec le Parti conservateur et ceux du théâtre influencés par l'école française avec le Parti libéral. Les artistes ambulants, eux, n'étaient pas considérés comme des artistes.

Le roman *Cent ans de solitude*, narre de façon extraordinaire les succès politiques, les conséquences culturelles et sociales des guerres sur les êtres humains pendant cette période de crise.

« Enfin, dans les premiers jours de décembre, Ursula, toute retournée, fit irruption dans l'atelier :

-la guerre a éclaté !

Effectivement, la guerre avait éclaté, depuis trois mois.

La loi martiale régnait dans tout le pays. Le seul à le savoir, à l'époque, était don Apolinar Moscote, mais il se garda même de donner la nouvelle à sa femme, cependant qu'arrivait le

⁸⁹ Gonzalo G. SANCHEZ, *Guerres, mémoire et histoire en Colombie*. Thèse de l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction de Daniel Pécaut, Paris, 2002.

peloton de l'armée qui devait occuper le village par surprise. Ils entrèrent sans bruit avant le lever du jour, avec deux pièces d'artillerie légère tirées par des mules, et établirent leur quartier dans l'école. Le couvre-feu fut fixé à six heures de l'après-midi. On procéda à une réquisition encore plus draconienne que la précédente, maison par maison, et cette fois même les outils de travail furent emportés. Ils traînèrent hors de chez lui, le docteur Noguera, le ligotèrent à un arbre de la place et, sans autre forme de procès, le passèrent par les armes. Le Père Nicanor essaya de faire impression sur les autorités militaires avec son exhibition miraculeuse de lévitation, mais un soldat le blessa à la tête d'un coup de crosse. L'exaltation libérale fit place à une terreur silencieuse. Aureliano, livide, renfermé sur lui-même, continua ses parties de dominos avec son beau-père. Il comprit qu'en dépit de son titre actuel de commandant civil et militaire de la place, don Apolinar Moscote n'était qu'une potiche. Les décisions étaient prises par un capitaine de l'armée, qui chaque matin, percevait un impôt d'exception pour le maintien de l'ordre public. Sur son ordre, quatre soldats arrachèrent à sa famille une femme qui avait été mordue par un chien enragé, et la massacrèrent à coups de crosse en pleine rue. Un dimanche, au bout de deux semaines d'occupation, Aureliano entra chez Guerineldo Marquez et, avec sa sobriété coutumière, demanda un bol de café sans sucre. Lorsque tous deux se retrouvèrent seul à seul à la cuisine, Aureliano prit un ton autoritaire qu'on ne lui avait jamais connu : « rassemble les gars, dit-il. Nous partons en guerre. » Guerineldo Marquez n'en crut pas ses oreilles.

-avec quelles armes ? demanda-t-il

-avec les leurs, répondit Aureliano.

Le mardi, au milieu de la nuit, en une expédition insensée, vingt et un hommes de moins de trente ans sous le commandement d'Aureliano Buendia, armés de couteaux de table et de fers affilés, prirent la garnison par surprise, s'approprièrent les armes et fusillèrent dans la cour le capitaine et les quatre soldats qui avaient massacré la femme. »⁹⁰

Les premières décennies qui suivirent l'indépendance furent marquées par plusieurs guerres civiles et par de fréquents changements constitutionnels. Il faut imaginer un pays sans la lumière électrique, sans eau potable, sans voies de communication, et avec très peu d'habitants. Imaginons de petits villages qui étaient les villes centrales des grandes régions, où se rassemblaient toutes les personnes pour les célébrations religieuses, où se produisaient des groupes d'artistes itinérants comme seule opportunité d'échapper à la vie de tous les jours.

« Le colonel Aureliano Buendia eut le temps de revivre ce doux après-midi de mars où son père interrompit la leçon de physique et resta soudain médusé, la main en l'air, le regard fixe, prêtant l'oreille, dans le lointain, aux fifres, aux tambourins et aux grelots des gitans qui

⁹⁰ Gabriel MARQUEZ GARCIA, *Cent ans de solitude*. Française. Éditions du Seuil. p. 111.

revenaient une fois de plus au village pour exhiber la dernière et ahurissante découverte des savants de Memphis. C'étaient de nouveaux gitans. De jeunes hommes et de jeunes femmes qui ne parlaient que leur propre langue, spécimens splendides à la peau huilée, aux mains pensives, dont les danses et la musique semèrent par les rues une si folle allégresse qu'on eût dit le village en émeute, avec leurs perroquets bariolés qui récitaient des romances italiennes, et la poule qui pondait un cent d'œufs en or au son du tambourin, et le fagotin qui devinait ce qu'on avait en tête, et la machine à tout faire qui servait en même temps à coudre les boutons et à calmer la fièvre, et l'appareil à oublier les mauvais souvenirs, et l'emplâtre pour passer son temps à ne rien faire, et un millier d'autres inventions, si ingénieuses et insolites que José Arcadio Buendia aurait voulu inventer une machine à se souvenir de tout pour pouvoir n'en oublier aucune. Ils métamorphosèrent le village en un rien de temps. Les habitants de Macondo se sentirent tout à coup perdus dans leurs propres rues, abasourdis par cette fête grouillante et crierde.

Tenant un enfant à chaque main pour ne pas les perdre dans la cohue, heurtant au passage des saltimbanques aux dents couvertes d'or et des jongleurs à six bras, suffoquant à cause des odeurs mêlées de fumier et de santal qu'exhalait la foule, José Arcadio Buendia marchait comme un fou, cherchant partout Melquiades afin qu'il lui révélât les innombrables secrets de ce prodigieux cauchemar. Il s'adressa à plusieurs gitans qui ne comprirent rien à sa langue. Il finit par se diriger vers l'endroit où Melquiades avait coutume de planter sa tente, et tomba sur un Arménien taciturne qui vantait en espagnol un élixir pour devenir invisible. Il avait avalé d'un trait une pleine coupe de cette substance ambrée quand José Arcadio Buendia, brutalement, se fraya un passage à travers le groupe qui assistait bouche bée au spectacle, et parvint à poser sa question. Le gitan l'enveloppa de son regard terne avant de se trouver réduit à une flaque de goudron fumante et malodorante sur laquelle continuèrent à flotter les résonances de sa réponse : « Melquiades est mort. » Sous le coup de cette nouvelle, José Arcadio Buendia demeura comme pétrifié, essayant de dominer la peine qu'il ressentait, jusqu'à ce que les gens attroupés se fussent dispersés en réclamant d'autres tours, et que la flaque de l'Arménien taciturne se fût complètement évaporée. Plus tard, d'autres gitans lui confirmèrent que Melquiades avait en effet succombé aux fièvres dans les dunes de Singapour et que son corps avait été jeté dans la mer de Java à l'endroit où elle est la plus profonde. Quant aux enfants, ils n'avaient cure de cette nouvelle. Ils s'étaient mis dans la tête que leur père les emmènerait voir la merveilleuse invention des savants de Memphis, annoncée à l'entrée d'une tente qui, selon les mêmes dires, avait appartenu au roi Salomon. Ils insistèrent tellement que José Arcadio Buendia paya les trente réaux et les conduisit jusqu'au centre de la tente où se tenait un géant au torse velu et au crâne rasé, un anneau de cuivre passé dans le nez et une lourde chaîne à la cheville, promu à la garde d'un coffre de pirate. Dès que le géant en eut soulevé le couvercle, le coffre laissa échapper un souffle glacé. A l'intérieur, on ne voyait qu'un énorme bloc translucide renfermant une infinité d'aiguilles sur lesquelles venaient exploser en étoiles multicolores les clartés du couchant. Interloqué, n'ignorant pas que les enfants attendaient de lui une explication immédiate, José Arcadio Buendia se risqua à murmurer :

C'est le plus gros diamant du monde.

Non, corrigea le gitan. C'est de la glace.

Sans comprendre, José Arcadio Buendia tendit la main vers le bloc mais le géant arrêta son geste. « Cinq réaux de plus pour toucher », lui dit-il. José Arcadio Buendia paya et put alors poser la main sur la glace, et l'y laissa plusieurs minutes, le cœur gonflé de joie et de crainte à la fois au contact même du mystère. Ne sachant que dire, il paya dix autres réaux pour

permettre aux enfants de connaître cette prodigieuse expérience. Le petit José Arcadio refusa d'y toucher. Aureliano, en revanche, fit un pas en avant, posa la main dessus et la retira aussitôt : « C'est bouillant ! » s'exclama-t-il avec frayeur. Mais son père n'y prêta aucune attention. En extase devant cet authentique prodige, il se laissait aller pour le moment à oublier l'échec de ses délirantes entreprises et le cadavre de Melquiades livré en pâture aux calmars. Il paya cinq autres réaux et, la main posée sur le bloc de glace, comme un témoin prête serment sur les Saintes Ecritures, il s'écria :

*Voici la grande invention de notre époque ».*⁹¹

3.2 L'influence de l'histoire dans le spectacle vivant en Colombie au XIX^e siècle

Après l'Indépendance, la tradition taurine espagnole s'est conservée dans l'organisation de courses de taureaux sur les places publiques de la ville à l'occasion de la célébration de divers événements comme les fêtes patriotiques. La première place de taureaux de Bogotá a été construite en 1890 par l'Italien Pietro Cantini. Cette place avait des tribunes en bois avec une capacité de trois mille personnes. En 1904, on construisit le premier cirque de taureaux de Saint Jacques, et ce n'est que plus tard que ces constructions servirent aux représentations des cirques modernes étrangers.

Les terrains vagues des villes étaient fréquemment utilisés par les artistes ambulants qui posaient un tréteau rond au milieu de la place ou du terrain. C'était la meilleure situation, puisqu'elle permettait aux artistes une plus grande facilité pour entrer, sortir, et pour se changer.

L'auditorium scolaire, les salles construites dans les écoles comme des amphithéâtres, servaient à la présentation des compagnies invitées. Le théâtre par excellence au début du siècle se nommait « colisée ». Peu à peu le nom de théâtre lui a été donné, à mesure que le modèle architectonique espagnol s'imposait. A la fin du XVIII^e siècle a été construit le Théâtre Colomb à Bogotá, et quelques théâtres municipaux, édifiés à la même époque ou au début du siècle suivant.

⁹¹ Gabriel MARQUEZ GARCIA, *ibid.*, pp. 24-26.

L'architecture théâtrale colombienne, par ses racines espagnoles, ne se différenciait pas de l'architecture des foyers, des constructions gouvernementales qui étaient des architectures assez similaires, avec une porte, un vestibule, une première cour carrée, et une autre cour postérieure, les domestiques étant logés dans la partie postérieure, derrière laquelle on trouvait la cuisine et ensuite un terrain en plein air. Dès cette époque les vieilles maisons servaient à la représentation théâtrale, avec de légers changements. Dans la première cour, la scène était dressée sur l'un de ses côtés. Cette cour disposait d'un parterre occupé par les hommes qui restaient debout durant toute la représentation. Les couloirs du deuxième étage qui entouraient la cour étaient toujours plus coûteux parce qu'il avait des chaises, pour une plus grande commodité. Les dames et leurs familles occupaient ce deuxième étage.

Les spectacles théâtraux au début du XIX^e siècle commençaient avec une *loa* (louange) dont l'objectif était, comme son nom l'indiquait, *loar*, c'est-à-dire faire des éloges, informer du motif de la célébration, saluer les autorités et les personnalités présentes et demander des excuses pour les erreurs qui pouvaient se présenter durant la représentation. Ce genre dramatique avait connu une longue continuité durant l'époque coloniale, et un grand succès, parce que les pièces de théâtre qui étaient représentées provenaient en majorité d'auteurs espagnols ou avaient été traduites par les Espagnols. Les dramaturges créoles ont trouvé dans les genres brefs une alternative à leurs créations littéraires. Les genres brefs étaient, par exemple, la louange et une quantité considérable de sous-genres dérivés de la comédie, qui s'inséraient dans les intermèdes des spectacles pour distraire le public impatient, les *apropósitos* (à propos), rédigés avec le sujet ou motif de la célébration. Par exemple, si on fêtait une sainte, un écrivain rédigeait un propos exaltant la sainte, si c'était l'anniversaire du roi, une petite pièce était écrite sur ce sujet et ainsi de suite.

La louange a disparu comme genre théâtral à partir des années trente, considérée comme un genre servile et colonial durant les conflits politiques qui déboucheront sur une nouvelle république.

Les gens qui arrivaient dans des caravanes avec des personnages exotiques, des animaux domptés, des voyants, étaient appelés des *Gitans*⁹². C'était une façon de décrire leur vie de nomades, un peu trop fermés sur eux, mais aussi trop libéraux. Un aspect qui s'opposait complètement aux coutumes religieuses catholiques bien instaurées par la culture espagnole.

On suppose que les indigènes n'assistaient pas au théâtre professionnel. Ils avaient été acteurs du théâtre religieux durant la colonie, mais pendant le XIX^e siècle ils n'entraient pas au colisée. Néanmoins, ils pouvaient assister au théâtre de rue et aux spectacles de la place publique, mais en général ces spectacles ne s'adressaient pas à eux. Le théâtre était urbain, faisait partie des activités des centres-villes, et requérait une certaine infrastructure et des personnes pour soutenir spirituellement et matériellement cette activité en payant leur billet d'entrée. Le théâtre rural était plus articulé à la fête et il n'avait pas de régularité dans ses présentations. Par ailleurs, le niveau éducatif était assez bas et parmi les plus élevés, les dirigeants politiques et civiques, se trouvaient la classe gouvernante, les poètes et les écrivains en général. La population d'origine africaine, qui pendant l'époque coloniale, selon certains documents, partageait les activités artistiques comme danseurs et musiciens, avait perdu durant le XIX^e siècle sa présence en tant qu'artiste et en tant que public. La religion avait une très grande influence sur toute la société et sur toutes ses sphères, ainsi que l'opinion des autorités ecclésiastiques. Les comédiens qui jouaient au colisée étaient d'origine espagnole et catholique.

L'écrivaine colombienne Marina Lamus explique : « On a écrit que des actrices et des artistes espagnols et d'autres nationalités étaient attirés par les terres américaines, afin de "s'enrichir". Les uns l'ont obtenu, les autres sont partis plus pauvres que quand ils étaient arrivés. Il y avait des rumeurs de certains qui "s'étaient enrichis sept fois et sept fois avaient perdu leur argent", c'était l'expression qui s'utilisait. De toute façon, comme dans n'importe quel lieu du monde, à n'importe quelle époque, les acteurs et les actrices ensorcelaient le public avec leur art, et après un rôle excellent, le publicleur jetait des fleurs sur la scène. On a dit aussi que de l'or et des bijoux arrivaient sur la scène⁹³. Il est certain que cet imaginaire a dû attirer beaucoup d'artistes qui se trouvaient perdus en Europe.

⁹² Dans le contexte colombien, les paysans qui sont étrangers dans les petits villages qui ont des coutumes très anciennes héritées des peuples indigènes sont souvent appelés des *Gitans*, plus pour leur aspect physique et mystique que pour d'autres raisons.

⁹³ Marina LAMUS OBREGON, *op. cit.*, p 5-9.

Le spectacle théâtral commençait au début du siècle avec une louange, était suivi par le drame puis par une comédie courte ou des danses théâtrales ou des pièces chantées qui visaient de détendre le public avant de partir satisfait à la maison. Il était donc prévu que le drame le fasse réfléchir, discuter, et que la comédie le rende heureux. À mesure que le siècle passe, et c'est l'un des changements culturels importants, les compagnies commencent à intégrer de la musique et des danses cubaines ou latino-américaines. La louange a disparu. Lorsque la représentation commençait avec le drame, elle s'achevait par des danses. Ces danses n'étaient pas les mêmes que celles pratiquées dans les fêtes familiales, ni dans les fêtes sociales. C'était des danses pour le théâtre et il existait une grande variété dans la culture latino-américaine du XIX^e siècle.

En 1858 le pays fut doté d'une constitution semi-fédérale et la nouvelle république fut baptisée « Confédération grenadine ». Cinq ans plus tard naissaient les États-Unis de Colombie, sur le modèle résolument fédéral du voisin nord-américain. Après quelques années de relative stabilité, une nouvelle guerre civile éclata en 1876. De retour au pouvoir, les conservateurs imposèrent au pays, en 1886, une constitution centraliste, celle de la république qui restera en vigueur jusqu'en 1991.

La deuxième moitié du XIX^e siècle se caractérisera par de nombreux changements qui marquèrent profondément la société : l'abolition de l'esclavage en 1851 puis, en 1853, la séparation de l'Église et de l'État. Ces changements vont influencer fortement le déroulement des spectacles ambulants, ruraux, théâtraux et des fêtes religieuses traditionnelles.

Chaque groupe d'artistes, amateurs ou professionnels organisés, était un nouveau pas vers la fondation d'un art national. Chaque acteur ou actrice colombien qui arriverait à accomplir une carrière artistique était aimé par son public. C'était le signe que le théâtre naissait. Un énorme travail que ces artistes et écrivains ont réalisé avec effort et amour, et qui a réussi à se réaliser comme un rêve, selon la mentalité du XIX^e siècle. Certains artistes l'ont écrit ainsi à l'époque

: « Il n'est jamais né, le Lope de Vega ou le Shakespeare qui allait donner naissance au théâtre national et produire l'éclat nécessaire pour une fondation »⁹⁴.

Le XIX^e siècle a considéré que le théâtre était un outil pour éduquer le peuple. Des nuances dans cette théorie se sont exprimées tout au long du siècle. C'était initialement éduquer le peuple dans la tradition des Lumières. Postérieurement, avec la révolution française, les dirigeants ont considéré qu'il était temps de donner au peuple l'accès aux livres et à l'éducation, et le théâtre a été l'une des armes pour atteindre cet objectif avec la devise : « Le théâtre est une nécessité spirituelle ». La même idée a été adoptée par les dirigeants colombiens. Mais l'État n'a jamais eu la force suffisante pour mettre en pratique les politiques et les instruments nécessaires afin de donner une continuité à ce fondement. Tout est donc resté dans des prémisses théoriques. Les grandes crises sociales ne permettront pas d'asseoir des principes clairs pour éduquer raisonnablement le peuple.

José Fernández Madrid a été le dramaturge colombien néoclassique par excellence, comme Luis Vargas Tejada, les deux appartenant à des époques différentes. Fernández Madrid surgit après l'indépendance. « Il représente la mentalité opposante à l'Espagne et comme un symbole de la dite opposition. Il dépeint un indigène, mais non l'indigène qui avait été presque détruit par la conquête, la colonie, et qui sous la république n'avait rien gagné et survivait appauvri et abandonné. L'indigène de ses œuvres était un symbole, avec les caractéristiques du "bon sauvage" de la littérature sociale »⁹⁵. Son personnage avait fait partie de l'opposition en Espagne, mais cet Indigène de tragédie parlait et jouait comme un Grec et un Espagnol, au moins comme on supposait qu'il parlait dans la tragédie grecque. Cet Indigène parlait en vers avec des décasyllabes parfaits. Bien au contraire, Vargas Tejada a écrit son théâtre quand les « ancêtres » colombiens commençaient déjà à se tuer les uns les autres. Il avait été un adepte et admirateur fervent de Simon Bolívar, le Libérateur, mais il avait changé d'opinion et considéré que celui-ci s'était transformé en dictateur. Il a consacré son œuvre tragique à s'opposer à Bolívar et à montrer que les malheurs de la nation commençaient avec lui.

⁹⁴*Ibid.*

⁹⁵*Ibid.*

La comédie est l'un des genres qui a le plus plu au public du pays. La tradition de la comédie durant le XIX^e siècle a fondamentalement deux influences reconnues, et elles sont de deux auteurs espagnols qui appartiennent au même courant esthétique : Leandro Fernández de Moratín et Manuel Bretón de los Herreros. Ils étaient influencés par la culture française de l'époque qui voulait qu'un artisan de comédies mette en scène les malheurs sociaux et que le rire du public serve à délivrer et à soigner les défauts dont la société souffrait. « Quand Vargas Tejada a écrit *Les convulsions*, il essayait de dénoncer les colères des *cachacas*⁹⁶ de Bogota qui convulsionnaient chaque fois qu'elles ne pouvaient pas satisfaire leurs désirs, comme quand elles demandaient à leurs parents une robe ou une paire de chaussures. Si elles n'étaient pas satisfaites, ce malheur les poussait immédiatement à convulsionner »⁹⁷.

En plus des comédies, un genre colombien très intéressant existait au XIX^e siècle, celui des comédies courtes et très courtes, d'une durée de cinq à dix minutes, qui ont fait les délices du public. Elles se jouaient à l'intérieur du spectacle théâtral pour le commencer ou pour le finir, et aussi dans les foyers des amateurs après les repas, la nuit.

Des compagnies non professionnelles et amatrices se sont formées dans le pays, les compagnies professionnelles étant formées d'artistes espagnols. Cependant, au sens strict du terme, à l'intérieur des compagnies, tous n'étaient pas de nationalité espagnole, puisque à mesure qu'ils voyageaient dans le continent des artistes d'autres nationalités se joignaient au groupe. Ces compagnies arrivaient dans le continent et se déplaçaient dans certains pays et à l'intérieur de ceux-ci dans certaines régions. Les calamités par lesquelles elles devaient passer dans un pays sans routes, avec une topographie fantastique, agressive, avec une végétation exubérante et des animaux sauvages, avec moustiques, caïmans, rivières qui séchaient en été ou qui débordaient en hiver leur rendaient la vie impossible. Manger les aliments auxquels ils n'étaient pas habitués, endurer la faim, coucher dans des cabanes en paille sans aucune commodité, voyager sur un bateau à vapeur puis poursuivre à cheval et ainsi de suite, tels étaient les tourment habituels des acteurs .

⁹⁶ Mot qui s'utilise en Colombie pour désigner péjorativement les femmes d'une classe très haute, qui sont souvent aussi qualifiées de capricieuses par leur pouvoir économique.

⁹⁷ Marina LAMUS OBREGON, *op. cit.*, p 5-9

La vie n'était donc facile ni pour les compagnies dites professionnels du théâtre ni pour les compagnies d'artistes ambulants. La place publique était le seul lieu possible à aménager pour une représentation théâtrale et pour la fête. Les endroits publics ont donc été une bonne option pour la préservation du métier.

3.3 Le XX^e siècle, de la stabilité autonome à la guerre civile

Le début du XX^e siècle s'est caractérisé par l'arrivée des manifestations artistiques modernes, parmi celles-ci le cirque mexicain qui se développait avec beaucoup de force avec les artistes mexicains fortement influencés par le modèle européen du cirque du XVIII^e siècle. Le Cirque *Atayde hermanos*, fondé en 1888 au Mexique ; le Cirque *Los Mazzini* du Chili, fondé en 1900 ; le Cirque *Condor*, chilien également, fondé en 1925 et initialement dénommé Cirque Fleur du Chili et le Cirque *Hermanos Servian*, fondé en Argentine en 1912 par des Yougoslaves émigrés en Argentine.

L'écrivain Gracia Marquez, décrit dans son roman, l'arrivée des artistes ambulants dans la petite ville de *Macondo*, pendant qu'elle subissait les conséquences des affrontements politiques :

« C'étaient les mêmes saltimbanques et jongleurs qui avaient apporté la glace. A la différence de la tribu de Melquiades, il leur avait fallu peu de temps pour faire la preuve qu'ils n'étaient pas des hérauts du progrès, mais des vulgaires colporteurs d'amusettes. Ainsi lorsqu'ils apportèrent la glace, ils se gardèrent de la présenter en fonction de son utilité dans la vie des hommes, mais comme une simple curiosité de cirque. Cette fois, entre autres ingénieuses attractions, ils rêvaient avec un tapis volant, là encore ils ne le montrèrent pas comme un apport fondamental au développement des transports, mais comme un objet d'amusement. [...]le gitan qui animait le spectacle annonça :

-et maintenant Mesdames et Messieurs, nous allons vous faire assister à la terrible épreuve de la femme condamnée à être décapitée toutes les nuits à cette même heure, pendant cinquante ans, pour la punir d'avoir vu ce qu'elle ne devait pas voir »⁹⁸.

⁹⁸ Gabriel MARQUEZ GARCIA, *ibid.*, pp 39-40.

Les premières décennies du XX^e siècle jusqu'en 1945 furent une période où la Colombie connut un temps de stabilité politique et put se consacrer à son développement économique. La construction de routes permit un début d'expansion commerciale et culturelle. L'exploitation des gisements de pétrole et la culture du café prirent également de l'ampleur. Du côté artistique, à cette époque se définissent clairement les lignes et tendances des langages. Le théâtre aura deux espaces : l'espace du théâtre construit dans les grandes villes et le théâtre rural, une forme du théâtre de salle qui reprenait des personnages de légendes populaires, appelé le théâtre *costumbrista*.

Les motivations principales du théâtre dans les grandes villes surgissaient en particulier du théâtre commercial espagnol avec l'influence d'auteurs comme Benavente y Casona. « Il exista aussi, c'est certain, l'influence du lyrisme dramatique de Federico García Lorca et de Rafael Alberti. Il faut noter que les deux auteurs les plus importants et féconds de la première moitié de notre siècle, Antonio Alvarez Lleras et Luis Enrique Osorio, se lièrent au théâtre non seulement comme auteurs, mais aussi comme directeurs et promoteurs de l'activité scénique. Alvarez Lleras créa et dirigea la compagnie Renaissance théâtrale, et Osorio, plusieurs groupes »⁹⁹. Cependant, vers la fin des années cinquante, surgit un mouvement plus ample et ambitieux qui touchera tous les aspects de la production du spectacle théâtral. Cette étape neuve eut plusieurs facteurs dans sa genèse, facteurs qui permettront de donner de solides avantages dans la recherche des outils techniques du jeu de l'acteur, comme dans la mise en scène et la scénographie. Parmi ces facteurs : les écoles d'art dramatique, les festivals, la création de groupes stables et le lien d'un secteur important de la culture (des artistes, des écrivains, des dirigeants) avec le théâtre.

Le théâtre *costumbrista*, avait une forme propre de construction de pièces très semblable à la *commedia dell'arte* italienne, les personnages étaient stéréotypés et les histoires étaient basées sur le devenir des petits villages. Ce théâtre était absolument populaire et avait la chance de se déplacer sans cesse dans le vaste territoire rural du pays.

⁹⁹ Fernando GONZALES CAJIAO, *Historia del teatro en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones Culturales, División de Publicaciones, Bogotá, 1986.

Les manifestations artistiques ambulantes se mélangeront vite avec les fêtes religieuses instaurées par l'Eglise ou peu à peu la fête se convertira en carnaval et en défilés de toute sorte avec des manifestations artistiques. Cependant, quelques artistes de ce milieu trouveront du travail dans les cirques étrangers ou bien commenceront à fonder de petits cirques avec leurs propres moyens et à tourner dans les petits villages. Ce n'est qu'à partir des années cinquante que le théâtre de rue va se différencier des carnavals et des fêtes religieuses, notamment lors de la création des festivals.

Politiquement, à partir du milieu du siècle, le pays va commencer un périple de souffrances très difficile. À partir de 1945, l'aile la plus radicale du Parti libéral dirigée par Jorge Eliecer Gaitán, qui s'opposait à la politique d'union nationale du président Alberto Lleras Camargo, devint de plus en plus populaire. Le 9 avril 1948, l'assassinat de Gaitán déclencha une sanglante révolte contre le gouvernement conservateur à Bogotá et dans les principales villes du pays. La Violence - c'est ainsi que l'on baptisa cette insurrection populaire - fit au moins 1500 morts et 20 000 blessés. La révolte fut finalement contenue et le gouvernement fut rééquilibré en faveur des libéraux.

Le 13 juin 1953, le général Gustavo Rojas Pinilla s'empara du pouvoir à la faveur d'un coup d'État. En 1957, après de nouvelles violences, Rojas Pinilla fut renversé par une junte militaire. Celle-ci dut se résoudre à convoquer des élections générales et une trêve fut conclue entre les libéraux et les conservateurs. Ils décidèrent alors l'alternance aux plus hauts postes de l'État (présidence et cabinets ministériels) pour une durée de seize ans. Cependant, la nouvelle coalition, le Front national, ne parvint pas à enrayer la violence politique.

Le libéral Alberto Lleras Camargo fut élu en 1958. En 1962, le conservateur León Valencia lui succéda. Les libéraux revinrent au pouvoir en 1966, avec Carlos Lleras Restrepo. La coalition conserva la majorité des deux chambres, mais parvint rarement à réunir la majorité des deux-tiers nécessaires au vote des lois, et le pays connut donc plusieurs périodes de quasi paralysie. Ce climat favorisa une guerre civile larvée, qui trouva également ses racines dans le marasme économique.

Dès les années 1950, certains paysans, influencés par l'émergence du communisme, constituèrent, sur leurs terres, des « zones d'autodéfense ». Ce mouvement fut rapidement relayé par une guérilla organisée : les Forces armées révolutionnaires de Colombie (FARC), créées en 1966, qui lancèrent une campagne d'attentats. Face à cette situation, le président conservateur Guillermo León Valencia déclara l'état de siège et, avec l'aide des États-Unis, se lança dans une lutte sans merci contre les groupes armés. Dans le sillage des FARC, le mouvement M-19 lança à son tour, dans les années 1970, une guérilla, urbaine cette fois-ci. Lorsque la coalition du Front national prit fin, en 1974, Alfonso Lopez Michelsen, un libéral, fut élu président.

Des hommes de la politique, des intellectuels du groupe de la revue *Mito*, dirigée par le poète et essayiste Jorge Gaitán Durán, des peintres comme Enrique Grau, David Manzur, Alejandro Obregón et des musiciens comme Luis Carlos Figueroa, Fabio González Zuleta, Roberto Pineda Duque, contribuèrent au développement d'un art plus complexe et visionnaire.

Ces aspects viennent se renforcer à la fin des années cinquante et au début des années soixante quand les premiers festivals nationaux prennent une grande importance. Ils réunissent alors beaucoup d'acteurs et des metteurs en scène qui travaillaient de manière isolée à la radio et à la télévision naissante et qui avaient pleine conscience de la nécessité de convertir une activité jusqu'alors empirique et amatrice, en un travail professionnel d'un niveau de qualité à la hauteur de celui qui se développait dans d'autres pays d'Amérique latine, en particulier au Chili et en Argentine.

L'école Nationale d'Art Dramatique fut inaugurée le 24 avril 1951 à Bogota, avec l'assistance du président de la République de l'époque, Laureano Gómez, et le théâtre *El Palomar* fut construit cette année-là par le Ministère des Œuvres publiques, pour les tâches pratiques de l'École. La question de la formation et la nécessité de créer une école étaient à la base des apports théâtraux de Seky Sano, ancien élève de Stanislavski, installé au Mexique et invité en

Colombie. Parmi les professeurs de l'école il y avait des Espagnols, des Brésiliens et des artistes d'autres nationalités.

Le TEC, Théâtre École de Cali est le premier groupe professionnel constitué au départ par des acteurs sortis de l'École. Dans le groupe de professeurs d'Argentine et du Chili qui travaillaient avec Enrique Buenaventura, à la fin des années cinquante, vont se rencontrer Pedro I. Martínez, acteur et directeur, Fanny Mickey, qui ensuite se lia au mouvement théâtral, comme actrice et organisatrice dynamique, et aussi des metteurs en scène et des chorégraphes comme Boris Roth, Giovanni Brinatti, Roberto Arcelux et Amadeo Petralía.

Très vite Fanny Mickey se détacha et promut l'organisation des Festivals d'Art de Cali qui va jouer un rôle important dans le développement culturel colombien. Les festivals nationaux de théâtre furent le point de rencontre, d'évaluation et de diffusion du théâtre colombien.

Dans les années soixante se produisent deux rencontres importantes : le Festival national et le Festival de théâtre universitaire. Ces festivals se développent entre les années 1957 et 1966. Il se crée alors le premier théâtre expérimental indépendant de Bogotá : le Théâtre El Buho qui créa un courant significatif du théâtre d'avant-garde, dont faisaient partie : Jacques García, François Barrero, Abraham Zalzman, Joaquín Casadiego, Monique Mélange, Carlos José Reyes et d'autres.

Le théâtre à Bogotá compta avec des metteurs en scène d'importance, qui impulsèrent la formation d'acteurs et de groupes, telle Dyna Moscovici, Brésilienne, qui commença à enseigner à l'École Nationale d'Art Dramatique, et dans plusieurs centres éducatifs. Le Théâtre de l'Université nationale joua un rôle important dans ce processus, avec des créations et des mises en scène de textes de Tchekhov et de Brecht.

Avec le temps, le Festival de Manizales, dans sa première période, va adopter une position politique très radicale à cause des mouvements universitaires. Il y avait une forte influence

des théories de Marcuse, de la Révolution culturelle chinoise et du mouvement étudiant de mai 68 en France. Ces événements se sont répercutés sur le théâtre universitaire colombien de manière déterminante. Il ne s'agissait pas seulement de créer des pièces de Brecht ou de Peter Weiss, mais avant tout d'intervenir dans les activités politiques d'une manière directe. La recherche de la qualité passait au second plan, car il fallait tourner le regard vers les problèmes du pays, bien que dans beaucoup de cas cela se soit fait de manière schématique et simpliste. Ce courant a influencé la plus grande partie du mouvement théâtral dans l'adoption d'une position politique et le surgissement de nouveaux dramaturges, ainsi que dans la recherche d'un langage propre, avec des situations et des personnages crédibles et la présentation de sujets historiques et sociaux sur la scène.

De ce mouvement proviennent plusieurs titres de pièces ayant la violence comme sujet : *Los papeles del infierno* (les papiers de l'enfer) d'Enrique Buenaventura, en 1968 ; *La agonía del difunto* (l'agonie du défunt) d'Esteban Navajas, en 1977 ; sur la grève de la zone bananière en 1928, qui a aussi été un sujet de la narration contemporaine d'Alvaro Cepeda Samudio et de Gabriel Garcia Marquez.

En 1988 et 1990 ont lieu les deux premières éditions du Festival Ibéro-américain de Bogotá, organisées par le Théâtre national sous la direction de Fanny Mikey. Ces festivals ont constitué un grand événement, par la quantité et la qualité des groupes internationaux invités, lesquels ont permis au public et aux hommes de théâtre de connaître certains des meilleurs échantillons de l'art dramatique venus des plus diverses latitudes. Cette importante évolution a permis que le mouvement théâtral ait une communication permanente avec des activités scéniques significatives qui sont organisées dans d'autres pays, rencontres, festivals, tournées et ateliers ayant lieu tout au long de l'année dans divers endroits du monde.

Le théâtre est, sans doute, sensible aux changements, aux transformations sociales, politiques et philosophiques, ainsi qu'aux nouvelles découvertes scientifiques. L'autre facteur de développement du théâtre colombien depuis la fin des années cinquante a été l'ouverture de salles théâtrales, à l'initiative des groupes eux-mêmes, permettant ainsi la réalisation de saisons de plusieurs mois et la consolidation de l'esthétique de la création collective. Le *Búho*

de Bogota, en 1958 ; la Maison de la culture en 1966 ; puis le groupe de théâtre *La Candelaria*, *La Mama*, le Théâtre Populaire de Bogota (TPB), le Théâtre National, le Théâtre libre de Bogotá, et beaucoup d'autres groupes sans salle qui ont une continuité et un développement grâce à leur ténacité et leurs efforts collectifs. D'autres villes ont aussi compté avec un mouvement théâtral stable, particulièrement Cali et Medellín, bien que soient aussi apparus des groupes à Manizales, suite aux festivals, à Carthagène, Barranquilla, Cúcuta, Bucaramanga, Neiva et Ibagué. A Cali se distingue le TEC, le groupe le plus ancien du pays, dirigé par Enrique Buenaventura, et à Medellín s'est développé entre-temps un mouvement très précieux et important, grâce à l'action constante de pionniers comme Gilberto Martínez ou Mario Yepes, qui ont organisé des groupes, créé des écoles et formé des acteurs tout au long de ces dernières décennies.

Actuellement, à Medellín, il existe une Faculté de Théâtre à l'Université d'Antioquia, un des universités plus importantes d'Amérique du sud, qui existe depuis 200 ans. Des groupes comme *La casa del teatro*, *La Fanfarria*, *La Ex-Fanfarria*, ce dernier dirigé jusqu'à la fin de l'année 90 par le dramaturge Jose Manuel Freydel, assassiné pour des causes inconnues au milieu de la vague de violence qui s'est abattue sur Medellín pendant les années 1985-1997. On remarque aussi à Medellín le théâtre de Gilberto Martínez Arango, acteur, directeur, sportif, cardiologue, essayiste et dramaturge. Son œuvre propose des sujets à caractère historique, inspirés des mouvements sociaux et politiques. Il a aussi écrit des essais sur le théâtre et a été le créateur et directeur de la revue *Teatro*, une des publications théâtrales qui est parvenu à la plus grande quantité d'éditions en Colombie. Mis à part Freydel et Gilberto Martínez, sont apparus à Medellín d'autres jeunes auteurs, tels Henry Díaz ou Víctor Viviescas (qui a fait son doctorat à l'université Paris III, sous la direction de Mr Jean Pierre Sarrazac), dont les pièces ont un souffle innovateur, comme a pu vérifier le jury des plusieurs concours nationaux où ils ont obtenu les premières places.

Le mouvement théâtral en Colombie s'est toujours distingué par son caractère frais et novateur dans la création. La technique de l'improvisation comme possibilité de création et d'écriture a été très utilisée, au point de devenir un langage propre, la méthode de « la création collective ». Le groupe de *La Candelaria* sous la direction de Santiago Garcia et à Cali, le TEC, sous la direction d'Enrique Buenaventura ont été les précurseurs et les fondateurs de

cette méthodologie de création. Ce système exige de longues périodes de recherche et de création, ainsi qu'un groupe solide et stable, principe qui a marqué la dynamique du théâtre en Colombie, avec des groupes ressemblant à des confréries et leurs spectacles qui ont tourné dans plusieurs pays comme : *Nosotros los comuneros* (1972), *La Ciudad Dorada* (1973), *Guadalupe años sin cuenta* (1975), *Golpe de Suerte* (1980) et *El Paso (Parábola del camino)* (1988).

A la part du développement théâtral, à la fin du XX^e siècle les compagnies de marionnettes employant les plus diverses techniques ont aussi eu un grand développement, ainsi que les groupes de théâtre de rue, usant des échasses et des effets spéciaux. Ces travaux expérimentaux ont eu des résultats d'une valeur poétique remarquable, aussi bien pour les enfants que pour les adultes.

Ce n'est qu'en 1972 que le groupe du théâtre de rue *Teatro taller de Colombia* (Théâtre l'Atelier de Colombie) avec l'idée de jouer dans la rue, les places publiques, crée un langage fait de techniques de cirque et de théâtre de rue. Dès 1993 le groupe a initié le projet de construction et la dotation de la première École Internationale de théâtre de rue et des techniques du cirque en Amérique latine. Le siège de ce projet pédagogique est placé au sud de la Colombie, dans la *Jagua* (Huila).

Au rythme changeant du nouveau siècle, le *Teatro taller de Colombia* (Théâtre l'Atelier de Colombie) se dirige vers la recherche et l'expérimentation d'une nouvelle dramaturgie pour des espaces ouverts avec l'ambition d'accéder également à de nouveaux publics. En plus d'un quart de siècle, leurs représentations les ont fait participer aux événements théâtraux les plus importants de Colombie et du monde, en gagnant la reconnaissance du public et de la critique spécialisée. Le groupe a organisé le Festival International de Théâtre de rue *Al Aire Puro* (à l'air pur), l'événement qui a réuni à Bogotá plus de 30 compagnies provenant d'Asie, d'Europe et d'Amérique. Le succès de cet événement international les a amenés à institutionnaliser le Festival tous les deux ans, jusqu'à parvenir en août 2009 à sa septième version.

3.4 La fin du XX^e siècle, le conflit armé et la naissance du cirque social

L'amnistie de quelque 400 guérilleros par le président Belisario Betancur, élu en 1982, et son orientation vers un régime de libéralisation (et en particulier la trêve conclue en mai 1984 entre le gouvernement et les rebelles) n'a pas suffi à ramener la paix civile en Colombie. Les affrontements reprirent de plus belle en 1985. En novembre, les guérilleros s'emparèrent du palais de justice de Bogotá, prenant des dizaines de personnes en otage. L'armée intervint et de très violents combats éclatèrent : 100 personnes, dont le président de la Cour suprême et dix juges, furent tuées.

Les libéraux remportèrent les élections de 1986 et Virgilio Barco Vargas, leur dirigeant, accéda à la présidence de la République. En août 1989, en réponse à une vague d'attentats dans laquelle les cartels de la drogue colombiens étaient impliqués, le gouvernement se lança avec l'aide de Washington dans une guerre totale contre les trafiquants de drogue et leurs réseaux. Plus de 10 000 personnes furent arrêtées et les biens des suspects furent confisqués.

C'est dans ce cadre de violence que se déroula l'élection présidentielle de 1990 où trois candidats furent assassinés. Le libéral César Gaviria Trujillo, élu président en mai, tenta alors une politique de réconciliation. Avec la nouvelle constitution de juillet 1991, il voulut renforcer les institutions démocratiques : l'état de siège fut levé et l'amnistie accordée aux trafiquants de drogue qui se rendaient.

La lutte contre les narcotrafiquants marqua un tournant en 1993, lorsque Pablo Escobar, le chef du cartel de Medellín, fut tué par les forces de sécurité du gouvernement. En mai 2002, Alvaro Uribe remporte les élections présidentielles et devient président de Colombie. Il fait une alliance avec l'ELN mais refuse de négocier avec les rebelles des FARC. En 2010 est élu Juan Manuel Santos, ancien ministre de la Défense du président Uribe, donnant une suite à la politique de « guerre » qui s'était instaurée pendant le mandat de l'ancien président.

En fait, le gouvernement colombien cherche à combattre le système de guérilleros en Colombie sur le plan militaire, et cela a donné pendant les dernières années un chiffre de morts très élevé et une statistique de violence qui ne cesse d'augmenter. Sur le terrain social, les actions du gouvernement sont très pauvres car le budget national ne permet pas de financer le coût de la guerre plus les projets sociaux nécessaires en parallèle. L'éducation, la santé, la culture et les citoyens les plus pauvres sont les cibles de cette politique de combat par les armes et la force.

C'est dans cette atmosphère que non seulement les gens doivent continuer à vivre, à travailler, à croire que la paix est possible, que les artistes doivent faire de leur mieux, sans subventions importantes et parfois au risque de leur vie doivent continuer à dire des choses, à dénoncer ce que la politique ne voit pas, à jouer avec le désespoir des gens touchés par la mort au quotidien pour semer la joie et la vie, là où la mort règne de tous les côtés en plein début du XXI^e siècle. A la fin des années 90, plusieurs artistes chercheront par leur art une issue à la violence à travers la créativité et le spectacle. Le cirque notamment va fonder la stratégie du cirque social.

Dans la macro poétique du contexte social, culturel et politique colombien que nous avons décrit antérieurement, les formes esthétiques et artistiques mènent leurs propres batailles. Actuellement nous pouvons parler du théâtre de salle, nourri par les écoles de formation, les dramaturges contemporains, et les recherches actuelles. Il est aussi possible de différencier une ligne du cirque traditionnel de petit format d'une ligne du cirque social. Il y a une prolifération d'artistes ambulants à l'image du moyen âge en quête de survivre de leur art. Il est permis de parler du théâtre de rue différencié de fêtes folkloriques et traditionnelles du pays, etc. Chaque langage cherche ses propres processus de survie vis-à-vis des lois culturelles et fait des efforts constants pour maintenir la participation et l'assistance du public aux représentations.

3.5 Le cirque social en Colombie

Au XX^e siècle, pour certains, le cirque devient une forme de travail. Il s'agit de troupes qui ont un petit chapiteau, toutes sortes d'animaux, souvent un couple de clowns, et qui présentent l'une des techniques aériennes, soit un trapèze, soit un numéro d'équilibristes. La troupe arrive dans un village ou dans un quartier d'une petite ville de Colombie et s'installe là où elle trouve de la place. Le territoire colombien est très vaste et il possède des conditions géographiques très complexes : il est impossible de transporter de grands camions dans certains endroits où n'existent même pas de routes goudronnées. Il faut aussi tenir compte des territoires dangereux à cause de la présence des Farc. Ce contexte géographique et politique du pays est très important au moment de suivre le développement d'un art comme celui du cirque, car c'est un art itinérant qui a besoin de grandes structures pour se produire à un haut niveau.

Les défilés, les ménageries des très grands cirques, comme les cirques que l'on voit aujourd'hui dans le monde, n'iront pas en Colombie en raison de la rentabilité économique. L'économie colombienne ne leur permet pas de demander des billets très chers au public et ils ne peuvent donc se produire que lors des participations aux grands festivals de théâtre colombien. Le Cirque du soleil se présentera pour la première fois en Colombie en 2011. Au contraire, les cirques russes et chinois viendront au moins une fois tous les deux ans, toujours à travers le Mexique.

Ces dernières années plusieurs artistes et réseaux d'organisation humanitaire et sociale se sont préoccupés des difficultés en Colombie et ont joué un rôle très important dans la création des cirques sociaux. Le réseau *Innovons* a été créé durant l'année 2001 et est coordonné par le Bureau régional d'éducation pour l'Amérique latine et les Caraïbes de l'*Unesco*, et financé par le gouvernement espagnol. Actuellement, *Innovons* compte avec la participation de 19 pays : l'Argentine, la Bolivie, le Brésil, la Colombie, le Costa Rica, le Chili, Cuba, l'Équateur, le Salvador, l'Espagne, le Guatemala, le Mexique, le Nicaragua, le Panama, le Paraguay, le Pérou, la République dominicaine, l'Uruguay et le Venezuela.

Son domaine de travail concerne l'éducation d'enfants, jeunes et adultes à travers les cours professionnels et amateurs afin de leur garantir des apprentissages de qualité tout au long de la vie. Il promeut de même l'apprentissage pour des enseignants et des communautés éducatives où sont développées des expériences novatrices, et comprend différents niveaux et modalités éducatives en donnant la priorité à l'éducation de base depuis la naissance et en visant la satisfaction des nécessités essentielles d'apprentissage des enfants, jeunes et adultes.

Ce réseau humanitaire apporte des subventions pour plusieurs stratégies éducatives en Colombie, parmi elles, le cirque social. Il se crée des écoles comme l'école *Le Saman*, *Fundacion circo para todos* (Fondation Cirque pour tous de Cali) qui a comme objectif de former aux différentes disciplines du cirque des mineurs en difficulté de la ville de Cali et de développer leur talent jusqu'à l'acquisition d'une profession et de l'autonomie. L'orientation artistique prétend inculquer aux étudiants la possibilité de transformer leur monde et de le déchiffrer avec les outils que l'école du cirque leur offre, en permettant la construction d'un imaginaire individuel et en découvrant l'histoire de leur pays. Les premiers bénéficiaires ont été les pionniers d'un processus artistique particulier puisqu'il n'existait pas d'écoles de cirque en Colombie et encore moins de spectacles de cirque avec ces caractéristiques. Ce qui est intéressant dans ce projet est le mélange de deux objectifs : le social et le professionnel dans la mesure où il ouvre des perspectives de vie et des alternatives de travail.

La plus grande difficulté de ces projets est due au fait que les écoles professionnelles de cirque et les organisations non gouvernementales n'ont pas de foi en ceux-ci. Obtenir des ressources est souvent une tâche très difficile. Pendant le processus de formation, ces conflits diminuent dans la mesure où le savoir-faire des étudiants se développe peu à peu. Avec cette expérience il est possible de démontrer que l'art du cirque peut se transformer en outil de développement personnel en même temps que de réussite professionnelle.

La Fondation Cirque pour tous est née en 1995, quand les artistes du cirque, Hector Fabio Cobo, Colombien et l'Anglaise Felicity Simson ont vu dans l'activité du cirque un outil d'insertion sociale. Au moyen de programmes de formation et de motivation artistique à l'intérieur des communautés et à travers la pratique de différentes techniques (jonglage,

disciplines d'équilibre et acrobatie). Ils avaient l'idée de développer et renforcer chez les enfants et les jeunes les valeurs de solidarité, de confiance, d'amitié, et d'utiliser ces techniques comme instrument pour stimuler l'auto-évaluation, pour promouvoir le sens de l'humour, favoriser l'intervention sociale et le sens de la propriété dans les secteurs d'extrême pauvreté de la ville de Cali.

Quotidiennement en Colombie depuis quelques années, il est courant de trouver aux pieds des feux de signalisation de la ville des groupes d'enfants en train de jongler, de faire de l'équilibre entre les poteaux d'électricité, etc. Ces enfants ont comme scène l'asphalte des rues et comme lumières les lampes de l'éclairage public de la ville, à Medellín comme à Cali ou à Bogota. Ce sont des enfants qui abandonnent leur enfance pour être entraînés dans le monde des adultes. D'une certaine manière le cirque social accueille des enfants de la rue et leur offre une formation de cirque en même temps qu'un peu de nourriture. Le cirque social est une nouvelle forme d'école et d'attention sociale qui cherche à potentialiser le talent des enfants de la rue pour les aider à en sortir.

Marcela Trujillo, directrice du *Circo Momo* (Cirque môme) à Medellín, explique comment elle veut donner à cette population une option de vie différente, introduire ces enfants dans un projet de vie où, à travers l'art, ils peuvent trouver une meilleure forme d'existence et de subsistance. Le Cirque môme s'occupe de 240 enfants de la ville de Medellín entre 7 et 14 ans, 80 dans le programme d'approfondissement et 160 autres dans des pépinières organisées en convention avec des institutions qui prêtent leurs installations afin de travailler au développement social de Medellín.

Le Cirque *Momo* vit grâce à l'apport de quelques entreprises privées et de l'administration municipale par le biais du secrétariat à la Culture citoyenne et du secrétariat au Bien-être social et à l'Éducation, organismes qui lient l'école à différentes activités qu'elles proposent dans la ville. Il n'est pas facile de soutenir leur organisation, puisqu'en plus d'offrir un appui dans la formation académique, il faut aussi subventionner les enfants avec un complément alimentaire et leur offrir un moyen de transport afin qu'ils puissent se déplacer jusqu'au siège.

Ces projets proposent un objectif nettement social qui n'est pas seulement d'instruire des enfants et des jeunes afin qu'ils retournent aux feux de signalisation, ou dans la rue, mais de les aider à poursuivre une vie d'artiste, comme le démontre le spectacle *Urbain*, créé par Cirque pour tous qui tourne actuellement dans le monde entier. L'objectif du Cirque social « C'est d'offrir un futur professionnel à tous les enfants qui attendent aux feux de signalisation afin que leur vie change du rouge au vert »¹⁰⁰.

En Colombie le cirque social s'est développé durant ces dernières années avec beaucoup de force. Il ne s'agit pas d'une tradition du cirque proprement dit, dans le sens de l'art du cirque et de sa longue histoire, mais de la naissance d'un nouveau genre de cirque, différent du contexte européen, disons adapté au contexte sud-américain après les crises politiques et sociales de la fin du XX^e siècle. Les besoins de changement, de renouvellement et d'évolution ne sont pas dans le langage du cirque proprement dit, comme dans le nouveau cirque. Ils sont dans la culture et les êtres humains qui à travers la discipline et le risque du cirque peuvent construire une réalité distincte de celle de tous les jours, en prenant le risque de défier la mort d'une autre façon.

Nous percevons dans le cirque social une renaissance de l'art du cirque en Colombie par la voie de l'histoire culturelle et politique du pays. Le modèle économique du pays et l'industrie culturelle trop récents n'ont pas permis une évolution des arts du cirque dans le même sens que celui du cirque européen. Pendant que le cirque contemporain se renforce avec la création de grandes écoles de formation et une administration au niveau mondial, le cirque actuel en Colombie renaît par la voie de la récupération sociale des jeunes et des enfants qui s'efforcent de se surpasser sur la piste magique et non pas avec une arme à feu à la main. D'une certaine façon, la recherche de sens du nouveau cirque, par rapport à la forme et au contenu du cirque traditionnel, est pour le cirque social un élément favorable à son existence. Puisque dans chaque figure acrobatique, chaque jonglage, chaque pirouette, il y a un triomphe sur la vraie vie, quelle autre chose pourrait donner plus de sens à l'ensemble du spectacle ? Le cirque social, en exhibant ces jeunes et ces enfants comme des phénomènes exotiques, avec leur capacité de *superacion*, (d'être meilleurs), avec leur désir de risquer la chute, nous renvoie à nous spectateurs au grand pouvoir de fascination du cirque où l'impossible devient possible.

¹⁰⁰ Entretien avec Marcela Trujillo. Novembre 2010. Fondation Cirque *Momo*. Medellín.

DEUXIEME PARTIE : LE CLOWN

1 CHAPITRE I : l'histoire du clown

Dans la deuxième partie de ce travail théorique, il est fondamental de remonter à la naissance du clown et à son évolution pour saisir la place occupée par ce personnage à travers l'histoire, ses registres de jeu et son système sémiotique. Cette recherche doit nous permettre de construire une base conceptuelle appropriée afin d'élaborer, par la suite, un modèle d'intelligibilité qui serve à l'analyse et à la compréhension de l'importance du clown et de sa fonction dans la Colombie contemporaine.

1.1 Au commencement : le rituel et le chaman

« Le clown des origines est le héros paradoxal d'un échec perpétuel. »¹⁰¹

Il est certain que le clown vient d'ailleurs, mais de beaucoup plus loin que de la foire. L'histoire fait remonter le clown aux manifestations rituelles sacrées, tantôt comme chaman, tantôt comme clown, ainsi que son personnage l'indique. « Dans toutes les religions dites primitives, on trouve des clowns sacrés, les « dieux-qui-parodient ». Ils sont là pour mettre le peuple en joie. Le rire est leur sacré et sans lui, pas de hiérophanie, pas de manifestation du sacré. »¹⁰²

Selon Bernard Sallé, le chamanisme ancien, tel qu'il nous apparaît aujourd'hui, serait donc à l'origine des toutes premières formes de théâtre et de jeu comique. « Des récentes études ont permis de mieux cerner l'importance des anciens chamans, et de dégager le rôle qu'ils ont pu avoir dans l'avènement d'une première forme du théâtre [...] des relations évidentes ont été

¹⁰¹ Pascal JACOB, Christophe RAYNOD DE LAGE, *Les clowns*, Magellan & Cie, L'année des arts du cirque, p. 29.

¹⁰² Alfred SIMON, *La planète des clowns*, Ed la manufacture, Lyon, 1988, p. 12.

établies entre différents rituels asiatiques, par exemple, ceux des Esquimaux sibériens, des Chinois, des Mongols, des Indiens, Népalais, Tibétains, et même Javanais et Ceylanais ; et ces rituels présentent d'étranges points communs avec ceux des Indiens nomades d'Amérique du Nord et des précolombiens d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud. Ces constats sont d'un grand intérêt, car ils tendent à établir que ces pratiques proviendraient d'une même tradition culturelle, au moins aussi ancienne que la période des migrations à travers le détroit de Béring, (antérieure au XV^e millénaire avant J.-C.). Et les études comparées ont permis de cerner le rôle essentiel du chaman, le « maître des esprits », qui était à la fois exorciseur, guérisseur, prêtre des morts, faiseur d'oracle, mais aussi homme de spectacle »¹⁰³.

D'après Serge Martin, ces figures du rituel possèdent une force vitale qui semble « savoir », qui ne serait autre chose que le plaisir du jeu qui nous « fit ressentir la possibilité (factice) du don d'ubiquité, comme le sens de la liberté »¹⁰⁴. Il s'agissait bien, pendant le rite, d'un véritable spectacle à un seul personnage ; et il semble que le rituel essentiellement incantatoire utilisant l'état de transe ait été également complété par de véritables scènes de comédie. Le chaman singeait par exemple des malformations physiques, des maux, et des plaies dans un but d'exorcisme. Un témoignage de Carol Edward Mace sur les comédies aztèques souligne qu'elles prenaient pour cible la stupidité, l'ivrognerie, la folie, la surdité ou les maladies ; des farces, précise-t-il, « sur la syphilis, le rhume, la toux ou les larmoiements étaient jouées au temple de Quetzalcóatl, et elles étaient supposées avoir un effet d'exorcisme sur ces affections »¹⁰⁵. Pour provoquer les rires des spectateurs, le sorcier ou le chaman devait avant tout être un bon comédien. Les transes incontrôlées devaient laisser place à une bonne maîtrise des effets comiques, et la magie se retirait devant le jeu. « Le shaman était le grand magicien, qui appelait ou chassait les esprits. Il combattait la maladie, c'est-à-dire les esprits méchants. À la fois prêtre, médecin et psychologue, il n'hésitait pas à mimer la descente aux enfers à la recherche de l'âme du malade. [...] Tous les masques indiens ont un rapport avec la guérison. Le shaman prend à sa charge la souffrance des autres. »¹⁰⁶

¹⁰³ Bernard SALLE, *Histoire du théâtre*, Ed librairie théâtrale, Paris, 1990, p. 11.

¹⁰⁴ Serge MARTIN, *Le fou roi des théâtres, voyage en commedia dell'arte*, L'entre-temps éditions, Saint-Jean-de-Vedas, 2003, p. 42.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 49.

Or, dans les participations au rituel, la forme comique était certainement la première voie qui conduisit au genre théâtral. On sait comment le rituel religieux s'en rapprocha par la suite dans ses aspects spectaculaires, mais dans la mesure où il cherchait surtout à impressionner et à convaincre, il excluait le plaisir complice du jeu et de l'interprétation. A l'inverse, le spectateur qui riait n'était pas dupe ; le rire était une brèche dans la crédulité, il introduisait le faux-semblant. Le rire devenait l'un des facteurs qui allait non pas seulement inventer le théâtre mais donner naissance au jeu comique et aux individus qui le personnifieraient tout au long de l'histoire de l'humanité : comiques, fous, bouffons, zannis, clowns, entre autres.

Dans l'histoire des personnages comiques participants au rituel, les ethnologues ont découvert au sein des sociétés tribales d'Amérique du Nord mais aussi d'Afrique et d'Océanie, des personnages comiques provoquant le rire au cours de cérémonies rituelles. Ils les ont appelés « clowns » en référence aux clowns européens qu'ils connaissaient. L'ethnologue Laura Levi Makarius¹⁰⁷ fait remarquer que le premier acteur de l'histoire est, sans doute, le « clown rituel » des sociétés primitives. D'autres ethnologues les ont nommés « bouffons sacrés » ou « bouffons cérémoniels », et assurent que « le rôle des clowns sacrés est primordial puisqu'il déclenche le rire à l'état pur, ce rire élémentaire et fondamental associé à la perception burlesque du monde »¹⁰⁸.

Selon le livre *Clowns et farceurs*¹⁰⁹, l'origine du clown serait très ancienne. Il associe directement le clown, personnage moderne, au langage comique des personnages grotesques de l'Antiquité. Il y est question de la découverte de dialogues sur les tombes égyptiennes du II^e et III^e millénaires av. J.-C. consacrés à la bouffonnerie et à la satire. Des traces écrites ont été également retrouvées au Tibet, en Chine, au Japon, en Iran, en Afrique noire, et en Amérique précolombienne.

Presque tous les peuples primitifs qui pratiquaient les rituels comme forme de communication et d'interaction avec les dieux et les forces de la nature connaissaient la figure du *trickster*, qui

¹⁰⁷ Laura LEVI MAKARIUS, *Le sacré et la violation des interdits*, collection sciences de l'homme, Editions Payot, Paris, 1974, p. 169.

¹⁰⁸ Alfred SIMON, *op.cit.*, p. 59.

¹⁰⁹ Cf. *Clowns et farceurs*, ouvrage publié sous la direction de Jacques Fabbri et André Sallée, Bordas, Paris, 1988.

signifie « *joueur de tours* », « *farceur* », et serait l’amuseur volontaire dans les cultures de d’Amérique du Nord, d’Afrique et d’Océanie et donc l’ancêtre des bouffons, du fou et du clown. Cependant, cette figure prend un nom différent dans chaque culture. Son existence est aussi universelle que celle du shaman. Chez les indiens d’Amérique du Nord, c’est le *trickster* : « Il change souvent de forme. On parle de son apparition sous forme animale, en coyote, en lièvre, en corbeau [...] On retrouve le *trickster* dans les légendes épiques, les carnivals, les fêtes, les rites magiques de guérison [...] Le *trickster* invente les larmes et le rire, pourchasse son ombre ou son reflet. Sans le vouloir, il crée l’Univers et ses limites, le feu, l’homme, causant sa mort et perdant l’immortalité. Il défait les monstres. Il permet aux hommes de connaître l’amour »¹¹⁰.

Selon l’étude de Jean Bernard Bonange, « le *trickster* apparaît comme un personnage comique, joueur, farceur et taquin, qui prend un malin plaisir à transgresser les règles, à défier l’ordre social, à commettre des actes prohibés et à profaner les choses sacrées. Les clowns rituels se réfèrent à des *tricksters* considérés comme fondateurs de leurs confréries »¹¹¹. Dans la description du comportement du *trickster* apparaît à quel point son jeu peut être assimilé aux origines de l’art du clown dans les rituels et cérémonies indigènes : « Le *trickster* est un être cosmique primitif, toujours source d’amusement. Supérieur à l’homme par ses qualités surhumaines, inférieur à l’homme à cause de sa déraison. Il n’égale pas les animaux tant il est maladroit et manque d’instinct. Cette divinité ou personnage mythologique – Dans l’empire Aztèque, le *trickster* descendait de deux survivants de l’inondation... le Déluge bien sûr : un homme et une chienne qui fondèrent le peuple *chichimec* (la race des chiens) dont le chef de guerre *Xolotl* (chien) est le dieu des jumeaux et des gens difformes –, habile à faire des farces, participe donc à la création du monde et à sa décadence »¹¹².

Dans les rituels des Indiens Hopi d’Amérique du Nord, les spectacles de *Katcina* et de clowns sont une institution. Les *katcina* comme les clowns chez les Hopi sont des personnages

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹¹ Jean Bernard BONANGE, *Le clown intervenant social, le miroir du clown dans les réunions institutionnelles*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime présentée par : Jean-Bernard BONANGE, Sous la dir. de Jean FERRASSE, Professeur à l’Université de Toulouse II. Département des sciences de l’éducation et de la formation, Université de Toulouse-Le Mirail, Décembre 1998, p. 17.

¹¹² Serge MARTIN, *op.cit.*, p. 50.

masqués qui viennent quotidiennement dans le clan faire des farces et des plaisanteries et parviennent, par le comique, à l'univers du sacré, en recréant des sujets comme la sexualité, les infortunes, les différents malheurs, le rapport entre les hommes et les femmes, etc. Ils arrivent au village en décembre et repartent en juillet. Le récit de Talayesva dans le *Soleil Hopi* s'explique par le rôle du clown : « Le travail du clown offrait une bonne occasion de faire des blagues aux gens, de les punir de leur mauvaise conduite ou même de se venger d'eux. Un clown pouvait faire ou dire à peu près tout et s'en tirer parce que sa mission était sacrée ; aussi on en profitait pour se payer la tête des chrétiens »¹¹³. Dans le récit de Talayesva, Adolphe dit à sa mère : « Ils ont regardé au fond de mon cœur et décidé que j'avais un caractère heureux avant de me choisir comme clown ».

Par ailleurs, existaient en Orient les *lubyet*, ou « hommes froids », qui marchaient en imitant de leurs pas les membres de la famille royale. Dans la Chine ancienne, il y avait un bouffon nommé *Yusze*, serviteur de la cour de l'empereur Chiu Shih Huang-Ti, constructeur de la muraille de Chine. Lors de la construction de cette grande muraille, beaucoup de personnes avaient sacrifié leur vie. Malgré cela, l'empereur s'était obstiné à faire peindre la muraille alors que le peuple craignait pour la vie des ouvriers. Personne ne voulait prendre le risque de dire à l'empereur de ne pas le faire. Et puis un jour, pendant une représentation, le bouffon dissuada l'empereur de ce travail d'une manière subtile et comique. C'est ainsi que le bouffon a pu sauver la vie de milliers de personnes et épargner beaucoup d'années d'efforts inutiles pour la Chine. (peinture des rites hopi)

L'existence des clowns sacrés est liée à leur participation dans les pratiques religieuses des cultures indiennes. De ce fait, le clown, ou le personnage qui joue le rôle du comique pour provoquer le rire dans la communauté, est lui aussi sacré. Dans toutes les religions dites primitives on trouve des clowns sacrés dont la fonction est de mettre le peuple en joie. « Le rire assure le passage définitif des âmes dans l'autre monde pour le repos des vivants, en même temps qu'il manifeste le mépris de la mort. »¹¹⁴ Ce personnage qui utilise le langage comique pour mettre les hommes en relation avec leur nature, l'aspect dérisoire de la condition humaine et la mort est présent sous plusieurs noms depuis l'Antiquité.

¹¹³ C. TALAYESVA, *Soleil Hopi, l'autobiographie d'un indien Hopi*, Ed terre humaine, Ed, poche, p. 241.

¹¹⁴ Alfred SIMON, *op., cit*, p. 59.

Le rire comme phénomène, comme expression liée de façon très sensible à la possibilité pour l'homme de comprendre, d'avancer, de guérir, de libérer, est l'un des fondements de la valeur importante que nous allons donner au clown dans la société contemporaine. D'ailleurs, pour les historiens du clown et de l'art du théâtre comique, cette tradition rejoint tous les personnages du monde occidental se réclamant des amuseurs issus des traditions populaires, du théâtre du Moyen-âge, et du cirque.

1.2 L'Antiquité gréco-romaine

Dès l'Antiquité, les riches et les puissants eurent toujours auprès d'eux des comiques. En Perse, en Égypte, puis en Grèce ou à Rome, de pauvres hères difformes venaient faire rire les grands de ce monde, annoncer le futur ou la volonté des dieux. Ésope fut peut-être le premier *morosophe*, c'est-à-dire le « fou-sage » qui débite des sentences morales d'une façon plaisante.

Comme l'établissent les historiens espagnols Sol Alvarez et Federico Serrano¹¹⁵, il est possible de faire des rapprochements entre la civilisation gréco-romaine et le personnage comique du clown moderne. On retrouve par exemple dans la mythologie romaine antique le roi Momo, le dieu mineur du rire qui provenait de deux figures grotesques : la première, d'un dieu fertile qui s'amusait à donner des gages aux hommes et était aussi l'origine de l'appétit érotique des hommes. La deuxième, celle d'un personnage tragi-comique qui apparaissait lors du carnaval, personnage comique et diabolique, que les hommes assassinaient lors d'un acte symbolique en lui coupant la tête et en versant son sang sur la terre pour la rendre féconde.

A l'origine de la civilisation gréco-romaine on trouve des bateleurs populaires, des amuseurs en plein air qui appartiennent à tous les temps, à tous les pays, et qui se dépensent pour faire

¹¹⁵ Sol ALVAREZ et Federico SERRANO, *Approximation historique*, in *El libro de oro de los payasos, los más famosos y divertidos sketches de circo*, Edgar Ceballos, Escenologia, México, 1999, p. 505.

rire les autres. Sur le flanc des vases grecs on peut voir dessinés des amuseurs et des baladins masqués qui se livrent à des parodies burlesques. Des chants burlesques, des mimes, des *circulatores*, des *équilibristes*, *saltatores*, *gladiatores*, tout ce que l'histoire place à l'origine du carnaval et de la comédie. Par l'intermédiaire de toute sorte de pitres, l'esprit comique fait corps avec l'esprit carnavalesque.

Dans la comédie grecque, le personnage de *Faulos* était le pauvre diable, le perdant, le maladroit qui éveillait le rire. Selon Aristote, le rire était un mal qui ne faisait pas de mal. C'était la maladresse du *Faulos* qui faisait rire, et comme celle-ci n'était pas maligne à l'origine, le rire qu'elle éveillait n'était pas mauvais non plus. Dans toute l'Asie et plus tard en Grèce, on trouve des bouffons et farceurs qui jouaient pendant l'entracte des pièces théâtrales ou intervenaient même à la fin de la pièce en reprenant l'histoire à leur manière. Homère parle des personnages maquillés et déguisés qui jouaient des dialogues comiques et imitaient les personnages populaires.

A Rome, l'histoire du comédien bouffon, appelé *Philémon*, exécuté à cause de son refus de jouer un sacrifice chrétien, était devenue très fameuse parmi les gens. Dans cette civilisation du spectacle, tout était visible, théâtralisé, des sacrifices rituels aux parades militaires en passant par les funérailles. Le bouffon *Cicirro*, qui jouait avec un personnage inspiré d'un coq, et le bouffon *Philémon*, étaient très appréciés par le peuple.

Pendant les *ludi romani* on montrait des combats de gladiateurs, des chasses aux fauves ou des batailles pendant lesquels le sang coulait abondamment. Ils étaient l'occasion de grands spectacles, avec la participation de toutes sortes de saltimbanques, bateleurs, bouffons, prestidigitateurs, jongleurs, mimes et acrobates. Ainsi le métier du comique était la plupart du temps lié au développement des spectacles romains, eux-mêmes à l'origine du cirque.

Le métier du clown est très proche du Juglar et du mime gréco-romain. Dario Fo donnait des conseils aux comiques modernes en leur expliquant : « Un bon clown a besoin de la voix, de

la gestualité, de l'acrobatie, du chant, de la prestidigitation, en plus de l'expérience en même temps que la familiarité avec les animaux, même les fauves »¹¹⁶.

Après la grande civilisation gréco-romaine, L'Église allait faire son apparition dans la société. Et de même que pour toutes les manifestations libres et amusantes, elle avait son mot à dire : « Le rire fera mal par où il passera [...] L'Église construite sur l'enfer, délimite la vie et projette une lumière à laquelle l'ombre est nécessaire. Comme elle a besoin des pauvres pour les secourir et devenir une institution charitable – Miséricorde ! – elle a besoin des démons afin de les expulser dans le noir et de créer ainsi une enceinte sacrée »¹¹⁷.

Tout cela, cirque, mime, jonglar, s'écroulera avec l'Empire romain et rien ne permet d'établir une filiation historique, directe ou indirecte, entre une quelconque structure antique et la réalité culturelle du Moyen-Âge : ni entre l'atellane et la commedia dell'arte, ni entre les saturnales et le carnaval, ni entre le cirque de Ben Hur et le cirque d'Atsley. Rien, si ce n'est la permanence d'une nature humaine dont le changement constitue l'essence. Les baladins relèvent peut-être de cette permanence dans le changement. Ce fond de la nature humaine comique que l'on peut exprimer et qui tisse un fil entre les premières formes du jeu comique et le clown moderne concerne tous les personnages dont la tâche est le jeu comique et « de rendre les gens heureux en les faisant rire pour exorciser la misère du temps, la mal fortune et la mort »¹¹⁸. Depuis les mimes de l'Antiquité, bouffons du Moyen-Âge, fous du roi, clowns, Arlequins et zannis de la commedia dell'arte, en passant par les pitres et amuseurs en tous genres, toutes ces figures feront partie d'un même fond, un fond qui consiste à libérer le sérieux de son fardeau. « Une ligne de force généreuse et inventive, quelquefois revendicative. Un miroir, une conscience. La tentation du *Jeu* »¹¹⁹.

1.3 Le Moyen-Âge, âge des jongleurs

¹¹⁶ Dario FO. « *los payasos* » in *El libro de Oro de los payasos*, Edgar Ceballos, Escenologia, Mexico, 1999, p. 485.

¹¹⁷ Serge MARTIN, *op.cit*, p. 21.

¹¹⁸ Alfred SIMON, *op.cit*, p. 62.

¹¹⁹ Serge MARTIN, *op.cit*, 137.

Pendant près de dix siècles l'Europe eut à digérer les vagues successives d'invasions barbares. L'Église contrôlait l'éducation, intervenait largement dans les affaires des royaumes, dans la vie publique, l'art, le commerce, les institutions ; et le théâtre ne pouvait donc pas échapper à son influence. L'aristocratie féodale, quant à elle, se contentait des passages des amuseurs publics, les jongleurs.

Le terme de jongleur désigne en réalité toutes sortes de professionnels qui sont les seuls à intervenir dans la fête et le plaisir médiéval. Il y a les montreurs d'animaux savants, les acrobates au tapis, les musiciens, les danseurs, les chanteurs et, bien entendu, le bateleur qui fait parade et le jongleur proprement dit qui lance ses boules multicolores vers les étoiles. Sans oublier le conteur de romans, de fabliaux, de chansons de geste, et le trouvère qui compose dits et chansons. Dans cette variété sans fin des jongleurs, les bouffons constituent seulement une catégorie, « celle des pitres qui débitent balivernes, fariboles et calembredaines en l'accompagnant de culbutes et de grimaces plus au moins irrésistibles »¹²⁰. Tout bouffon introduit de la bouffonnerie dans ses tours. L'art des jongleurs a pour base « l'esprit mimique », c'est pourquoi on peut les désigner comme les conservateurs des mimes latins.

Les deux siècles les plus brillants et les plus créateurs du Moyen-Âge, le XII^e et le XIII^e, sont aussi ceux où l'art des jongleurs atteint son apogée. Une jonglerie générale qui côtoie à la fois les palais et les places publiques, divertissant les seigneurs et les gens du peuple.

Au XIII^e siècle, les jongleurs étaient des amuseurs professionnels aimés des foules. Ils sont ainsi devenus l'emblème de la fête par leur apparence brillante et ont été appréciés pour leur science et leur capacité à libérer les esprits et les corps. Ils jouaient aussi des farces dans les églises ; ils arrivaient partout où la foule se rassemblait ou passait. Ils sont partout présents, mais c'est surtout dans les foires qu'ils triomphaient. L'opinion de l'Église sur les jongleurs n'a cependant pas varié des origines à la fin du Moyen-Âge. Elle les rangera parmi les professions vouées au péché, au même titre que les prostituées. Aux censures et aux refoulements, ils opposeront pourtant la grande ambiguïté du rire.

¹²⁰ Alfred SIMON, *op. cit.*, p. 89.

Par ailleurs, les amuseurs publics se trouvaient très exposés aux critiques et à la marginalisation de la part du pouvoir catholique. Seuls les fêtes et carnavaux représentaient un véritable espace de liberté pour qu'ils puissent se produire. Cependant la division entre le sacré et profane allait les convertir la plupart du temps en êtres errants et le rire ne pourrait être convoqué que dans les fêtes populaires, même si certaines d'entre elles étaient organisées par l'Église.

Le jongleur a été l'initiateur d'une culture populaire, orale et collective, mimée et jouée, comme aucune autre ne le sera par la suite en Europe. Il est le grand parleur, le diseur, le conteur, le récitant, le bonimenteur. L'art du jongleur se définit par un quintuple rapport au corps, aux objets, aux bruits, à la parole et au rire. Mais au-delà de l'adresse corporelle et de la culture musicale, l'art du jongleur suppose la maîtrise de la parole. C'étaient des animateurs d'une culture populaire qui se chantait, se dansait, plus qu'elle ne s'écrivait, s'analysait, se théorisait. Dans le grand cirque de jongleurs, le rôle du bouffon sera donc primordial. Le jongleur est pour ainsi dire son propre bouffon. Il introduit la bouffonnerie dans la récitation la plus édifiante et la plus dramatique, tel un personnage shakespearien. Dans les cas les plus fréquents, il a recours à un bouffon plus habile que lui en acrobatie foraine qui prélude, par ses facéties et ses cabrioles, à la célébration du héros ou du saint devant le peuple et les croyants.

A la fin du XIII^e siècle la profession de jongleur entre en décadence. Le jongleur se livrait à des facéties et sur le plan du langage se fondait sur les dits d'un conteur solitaire, même s'il jouait à lui tout seul tous les personnages. C'est donc à cette époque que commence à se dégager un genre narratif qui tend vers une littérature dramatique comique.

Le personnage du fou se distingue comme un symbole du changement à la fin du moyen âge. Il devient une hypostase comique et reçoit un costume d'office, certainement le premier costume clownesque connu : « Le capuchon ou coqueluchon, passé de mode depuis longtemps dans la vie ordinaire, sauf pour les moines. Avec les oreilles d'âne qui en flanquent

le sommet pointu, le coqueluchon forme une coiffure à trois pointes garnie de grelots, qui annonce la perruque tricuspidée des premiers clowns, coiffe complètement le crâne chauve du fou et encadre son visage enfariné. Le fou porte la marotte, emblème de son pouvoir comme le sceptre du roi et la crosse de l'évêque. Les couleurs de son costume se combinent parfois avec le rouge, mais le rouge peut devenir aussi la couleur unique de l'habit, l'ensemble marquant à la fois la dégradation et la dérision. »¹²¹

Le fou en costume de folie s'introduit dans l'imagerie de l'époque, au plus tôt à la fin du XV^e siècle. Le fou de la cour vient donc du fond des âges. On y retrouve le mime latin, le bouffon de l'empereur qui derrière le cercueil de son maître parodiait les ridicules du disparu. Le premier fou de l'époque féodale apparaît en 943. Les chroniqueurs le désignent comme un mime, un *joculator* (jongleur).

Dario Fo, dans *Mistère Buffo*, citant Mao Tsé-toung, explique que la satire est l'arme la plus efficace que le peuple ait possédée. Attention au jongleur : « ...qui se présentait sur la place et découvrait au peuple quelle était sa condition, une condition de cocu et de battu... Le jongleur était donc quelqu'un qui, au Moyen-Âge, faisait partie du peuple ; comme dit Muratori, le jongleur naissait du peuple, et au peuple il prenait sa colère pour la rendre ensuite au peuple, médiatisée par le grotesque, par la « raison », afin que le peuple prenne conscience de sa propre condition. »¹²²

À la fin du Moyen-Âge, la fête des fous étant éliminée des fêtes religieuses organisées par l'Église, elle se joint à d'autres fêtes, les fêtes de l'Ane, le carnaval, encourageant ainsi la naissance de sociétés qui ont pour tâche de se charger du déroulement des festivités. Le théâtre comique a donc fleuri dans ce climat de carnaval populaire, y compris le fou. La royauté allait garder pour soi ce spécialiste du comique qu'était le bouffon.

1.3.1 *Le bouffon, le fou du roi*

¹²¹ *Ibid.*, p. 91.

¹²² Cité par Serge MARTIN, *op.cit*, p. 86.

Les antécédents de ce personnage moyenâgeux foisonnent un peu partout dans le monde. La sagesse du fou est celle du carnaval. Elle ramène l'homme à la matérialité de son corps, de ses tripes. Et de ses excréments. « Le Fou se permet toutes les sautes d'humeur, toutes les invraisemblances, toutes les satires et tous les paradoxes. Incohérent, illogique, démesuré, mais aussi étonnamment clair et lucide. Avec grand appétit, il se goinfre d'inepties, de grossièretés, de maladresses, d'ignorances même. Il fait rire par son esprit simple. Il fait peur par son œil diabolique. Simple et malin à la fois. Peut-être un démon innocent, redoutable ; cette bête qui pourrait être divine. Il sait. La nature même du Fou se nourrit de comique et de tragique, quelquefois indissociables »¹²³.

Marais, bouffon de Louis XIII, fréquente les libertins et les poètes. C'est lui qui lança un jour au roi ce mot digne d'un clown shakespearien :

« Il y a deux choses dans votre métier dont je ne pourrais m'accommoder, dit le pitre.

-Hé ! Quoi ? demanda le roi, jouant le rôle du clown blanc.

- De manger tout seul et de chier en compagnie. »¹²⁴

« Le grand Perturbateur qui contourne les règles, abat les rigidités, raille le fonctionnement poussiéreux, fustige l'hypocrisie, agresse les menteurs, flatteurs et dissimulateurs, s'empare des événements malheureux, des failles possibles, pour les parodier, imite et travestit toutes les faiblesses, déchiquette les abus réels, enlise l'immobilisme, attaque toute censure, hurle à chaque interdiction, brise les intentions raisonnables, le respect mal placé. L'Anti conforme insolent. »¹²⁵

Un des bouffons du Moyen-Âge s'appelait Nasir Ed Djin, dont on raconte l'anecdote suivante : un jour le roi s'étant regardé dans un miroir, et, triste de se voir vieux se mit à pleurer. Tous les membres de la cour du roi se mirent donc à pleurer aussi. Quand le roi

¹²³ Serge MARTIN, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁴ Alfred SIMON, *op. cit.*, p. 93.

¹²⁵ Serge MARTIN, *op.cit.*, p. 18.

s'arrêta de pleurer, aussitôt tout le monde s'arrêta de pleurer, à exception du bouffon. Alors le roi lui demanda pourquoi il continuait à pleurer, et le bouffon Nasir Ed Djin lui répondit :

« Votre Majesté, vous vous êtes regardé dans la glace un instant et vous avez pleuré, mais moi je dois vous regarder tous les jours ! » ¹²⁶

C'est au XV^e siècle que la fête des fous connaît un grand succès burlesque et populaire. En France, tout roi, tout prince, tout grand seigneur, tout riche prélat, tout abbé d'importance, avait à son service un ou plusieurs bouffons qui incarnaient l'image et la figure du fou. « Des pauvres hères difformes venaient faire rire les grands de ce monde, annoncer le futur ou la volonté des dieux. »¹²⁷ Certains fous de cour jouissaient d'un train de vie exceptionnel, d'autres vivaient pauvres et libres, parfois en allant de village en village, de marché en marché, lançant leurs calembredaines pour faire rire en vivant des piécettes qu'on leur lançait. « Le Pape Léon X mangeait avec les siens et réclama Mariano, son moine-bouffon à son lit de mort »¹²⁸.

« On lui jette à la figure ce qui passe par la main. Le Fou rit toujours et excite le rire des autres. Il est la conjonction de la pire des choses (ne pas être quelqu'un) et du privilège de pouvoir tout se permettre. Négatif du pouvoir, il joue avec les contrastes : le petit monstre possède un corps qui bouge très bien et une parole maîtresse des mots, alors qu'il est traité d'insensé. Il fallait pour cela qu'il soit habile et lucide. Une intelligence capable de faire passer la vérité, et parler de l'intransigeance de l'injustice et de l'inégalité. » ¹²⁹

On peut en effet attribuer au fou, bouffon du roi, les mêmes qualificatifs d'amuseur imprévisible et dérisoire, de fantaisiste capricieux, de provocateur sage, de confident, de conseiller, de révélateur. Serge Martin s'interroge à propos du fou : peut-il faire et dire n'importe quoi avec une entière impunité ? Les fous ne sont-ils pas les vrais sages ? Les

¹²⁶ Sol ALVAREZ et Federico SERRANO, *op. cit.*, p. 506.

¹²⁷ Serge MARTIN, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 20.

simples d'esprit n'ont-ils pas le royaume des Cieux à leurs pieds ? Le fou a la supériorité de la folie, la folie universelle, reine du monde.

Au Moyen-Âge, le fou du roi est la seule personne qui puisse se permettre devant tous une critique acide, caustique, de l'autorité absolue (sans laquelle il n'existerait pas). Ce privilège, unique dans l'histoire, trouve pourtant des échos dans le monde entier, non seulement chez ses successeurs mais dès ses premières apparitions, dans les rituels, les cérémonies, les fêtes, les jeux, les représentations comiques et chez les clowns modernes.

Telle est l'image de la folie, devenue la métaphore du monde et, comme le théâtre, lui-même double de la vie. Le monde est un théâtre dont le comédien est un fou. L'histoire est une histoire de fous, la couronne du roi est parodiée par le bonnet du fou et le sceptre par sa marotte. Le roi et son bouffon forment le couple de la vie saisie dans sa totalité. Le métier du fou est plein d'épines. Le fou est de moins en moins un vrai monstre, de plus en plus un bon comédien rompu à tous les tours du jongleur. « Surtout ce clown ne quitte jamais la piste, ce paillasse bat l'estrade en permanence. Au risque du fouet, de la geôle, du gibet même, ce débiteur de sornettes, cet improvisateur à tous crins, du matin jusqu'au soir, est gagé pour la tâche la plus difficile qui soit : faire rire son maître à la commande. »¹³⁰

Le fou devait amuser afin de distraire des chagrins et tracasseries de l'existence, faire diversion aux ennuis de son maître. Mais il en profitait pour asséner de rudes leçons aux puissants en profitant de l'impunité accordée à ses folies. Est-il fou ? Il donnait aussi des conseils, souvent de bons conseils, et présentait certaines doléances des opprimés.

« Le fou et le théâtre ont la même fonction : miroir de la condition humaine qui prend la parole et se révolte en baissant la tête comme pour dire « battez-moi », rendant la sentence impossible, l'exercice du pouvoir impossible. Fonction-outil du progrès social, critique lucide

¹³⁰ Alfred SIMON, *op. cit.*, p. 92.

posant les vraies questions de fond, appel à l'essentiel, gêneur de tout pouvoir immobile et clos, satire de tout pouvoir quel qu'il soit. Et tout cela en nous divertissant. »¹³¹

Les bouffons dont les corps sont de véritables masques de jeu devinrent la matérialisation des forces obscures que les individus portent tous en eux-mêmes, des passions, de la violence, de toute la démesure dont nous sommes capables. Êtres cosmiques, primitifs, de nature divine et animale, amusants et fascinants, magiques. « Miroir de notre être profond ils sondent les grands fonds. Dès qu'un bouffon bouge, le monde est à l'envers. Dès qu'il parle, un grand thème commence. Dès qu'il se met à vivre, il appelle le rire ou le silence. »¹³² Il nous donne l'impression d'une entière liberté d'humeur. Cet espace du fou, irrationnel et indéfinissable, car on ne sait pas sur quoi s'appuyer pour raisonner, le roi l'a créé par besoin. Il faut noter que le roi, tout comme le fou, est un exclu. Il vit en marge du social. Le pouvoir le sépare des autres hommes. Il admet donc de vivre côte à côte avec la déraison, la subversion, pour égayer sa sagesse trop grave. Sagesse et folie s'entremêlent donc. Sincérité et mensonge échafaudent un deuxième trône, celui de la dérision. Le fou apparaît ainsi comme le partenaire idéal du roi. À eux deux ils pourront nous montrer le pouvoir sous le double aspect de la force et de la dérision, de la fortune et de l'infortune. Ce que Georges Balandier, dans *Le pouvoir sur scènes* (1980), décrira comme un « couple dramatique »¹³³.

1.3.2 *Le clown shakespearien*

Jean Bernard Bonange écrit dans son étude que « le personnage du clown est apparu, sous cette appellation générique, en 1580, dans les comédies anglaises qui précédaient celles de W. Shakespeare »¹³⁴. Dans son analyse des œuvres théâtrales anglaises de 1495 à 1594 – celles dont les manuscrits nous sont parvenus – Victor Bourgy tente de repérer le moment de naissance du personnage en affirmant que « le clown est un rustre auquel un trait de génie, vers 1580, a donné une âme ». Le rustre étant aussi un personnage bouffon des comédies de

¹³¹ Serge Martin, *op. cit.*, p. 18.

¹³² *Ibid.*, p. 27.

¹³³ Cité par Serge MARTIN, *op.,cit*, p. 20.

¹³⁴ Jean Bernard BONANGE, *Le clown intervenant social, le miroir du clown dans les réunions institutionnelles*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime présentée par : Jean-Bernard BONANGE, Sous la dir. de Jean FERRASSE, professeur à l'Université de Toulouse II. Département des sciences de l'éducation et de la formation, Université de Toulouse-Le Mirail, Décembre 1998, p. 23.

cette époque. « La comédie anglaise est proche de deux autres formes théâtrales populaires : la comédie latine et la *commedia dell'arte* avec lesquelles elle a eu des personnages communs, en particulier les personnages du serviteur rusé, du vieillard cupide ou du soldat fanfaron. »¹³⁵

C'est vers 1576 que Shakespeare commence à écrire des rôles pour les acteurs comiques de sa troupe qui, tout en restant de véritables bouffons, s'éloignent peu à peu du modèle d'origine. Le clown ne joue pas de personnage, il joue son propre personnage. Shakespeare demande à l'acteur-clown d'entrer de plus en plus dans la convention théâtrale, de devenir de plus en plus personnage, de plus en plus acteur, de mettre à distance la parade tout en y restant, afin d'entrer dans la comédie, mais seulement à la marge, pour y jouer un rôle capital, un rôle de marginal, aussi marginal que le comique lui-même dans le tragique shakespearien. Le clown élisabéthain intervient intempestivement au cours de la pièce, interpelle les personnages et le public, établissant un lien entre eux, comme le faisait le chœur grec du temps des grandes tragédies de la période classique.

Dans le *Roi Lear*, « le fou, qui n'est pas nommé, entre dans l'action au moment où Lear amorce sa descente vers l'abîme, au deuxième acte, et il est littéralement emporté par la tempête du troisième acte. Dans ce rôle épisodique, la figure traditionnelle et secondaire du clown revêt pourtant une importance capitale. N'ayant même pas de prénom, il est le fou à l'état pur. Il s'adresse au roi en l'appelant « mon oncle » comme faisaient les jongleurs de cour. Il est comme une autre voix de la conscience royale, celle qui s'identifie aux petits, aux faibles, aux pauvres, un substitut comique du chœur antique »¹³⁶.

En ce sens le fou est bien le double dérisoire de Lear. Il se réfugie en lui comme pour faire corps avec lui et le clown disparaît au moment où le vieux roi devient fou de douleur. Le fou est pour Lear cette part de lui-même qui désacralise la majesté royale. Il a conscience d'être fou et cesse donc de l'être. Fonction et folie ne font qu'un dans le fou et dans le roi. Être roi, c'est être fou, mais mieux vaut encore être fou que de chercher à comprendre le monde, que de le croire incompréhensible. Cette intimité du fou et du roi, c'est ce qui empêche que le

¹³⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁶ Alfred SIMON, *op. cit.*, p. 99.

bouffon soit le personnage central d'une pièce de Shakespeare, les plus grands étant les personnages qui intériorisent le double et deviennent les bouffons d'eux-mêmes.

De cette manière, chez Shakespeare, le clown se place en marge de l'action principale car, tout en le faisant entrer dans la théâtralité, il le laisse seulement en marge. « C'est, d'une certaine façon, la même position que celle des clowns rituels indiens qui, bien qu'à l'écart du déroulement des cérémonies, ont un impact considérable sur les spectateurs. »¹³⁷

C'est sans doute à partir de ce lien historique qui unit un personnage jongleur, fou du roi, à un acteur improvisateur disponible sur scène, que pourra s'ouvrir l'ère où le clown sera personnalisé, sera identifié à l'acteur qui lui donne vie. Ce qui est fondamental dans le clown chez Shakespeare, c'est la création qu'il conçoit pour l'acteur du rôle du clown. Conscient de l'effet et de sa participation dans l'action de l'histoire, il donne au clown une place sur scène que n'avait pas auparavant la personnalité comique. En effet, dans le théâtre proprement dit, c'était l'artiste jongleur populaire travaillant en tant que fou du roi qui n'existait que par rapport à sa fonction d'amuseur. En associant le clown à l'acteur sur scène, Shakespeare fonde l'art du clown du XIX^e siècle.

1.3.3 *La commedia dell'arte*

A la fin de la Renaissance et au début du Classicisme, les bouffons de rues s'officialisent et entrent au théâtre. Au début du XVI^e siècle, la commedia dell'arte est un phénomène très populaire, né dans le milieu du carnaval. « On construisait une grande poupée, comme cela existe encore en Espagne ou en Italie, qui représentait le roi du carnaval. Celui-ci incarnait tous les malheurs, tous les fléaux du monde et on lui faisait un procès. Pour finir il était brûlé et on recueillait les cendres. C'était le Mercredi des Cendres. La *commedia* est née comme ça, avec ses masques qui au fond sont des esprits qui représentent cette bataille entre le bien et le mal sur un plateau... »¹³⁸

Dès son origine la commedia dell'arte scandalise les traditionalistes puristes par deux innovations : les comédiens professionnels et les femmes actrices. Le génie des premiers

¹³⁷ Jean Bernard BONANGE, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁸ Carlo BOSO, dans, Entretien : *les masques pour se libérer de la peur*, par Geneviève Arnaud, Revue N°16 « Les clowns, leurs cousins et les crises », Culture clown, La Robin, 2010.

comédiens était l'improvisation inspirée du poète et l'improvisation débridée du bouffon. La commedia dell'arte s'est répandue dans toute l'Europe, grâce à la reconnaissance du pouvoir royal qui, par exemple en France sous Louis XIII, rémunérait certaines troupes de théâtre. Celles-ci jouaient la tragédie, la farce et la comédie. Dans la commedia dell'arte, les personnages comiques vont exister sous plusieurs caractères. Il existait trois groupes distincts dans la comédie : les amoureux, les vieillards et les serviteurs. Ceux-ci se différenciaient par leurs caractéristiques de comportement, leurs costumes et leurs masques.

Quand la commedia dell'arte s'installe, les comédiens deviennent plus acteurs que bouffons : « Le génie de la commedia dell'arte réside dans la tension entre le bouffon et l'acteur, tension que Molière vivra encore plus intensément que les comédiens de l'art, plus proches de lui en cela que des clowns de cirque. »¹³⁹ Toutefois la commedia dell'arte va se particulariser sur plusieurs aspects importants dans le développement de son langage : l'organisation de la troupe comme un ensemble avec comédiens professionnels ; la création d'un vaste répertoire de dialogues adaptés à une grande combinaison de situations et conflits entre les personnages ; les petites séquences de présentation des personnages pour l'identification du public avec des scènes courtes dénommés *lazzis* ; l'utilisation de masques pour différencier chaque personnage et sa capacité d'atteindre le public de tous milieux et pays, au point d'adapter leurs histoires, de les raconter et de les représenter par des actions, gestes et le grommelât (langue inventé avec les sons gutturaux de la langue de chaque pays).

Tout le grotesque de l'homme est présent dans le jeu comique des personnages de la commedia dell'arte. Les personnages bouffonesques sont sortis du cortège de carnaval et sont personnifiés dans la commedia par les *zannis*. Le zanni engendra deux types contrastés et complémentaires destinés à former le couple éternel des bouffons : le fourbe et le niais, le bourreau et son souffre-douleur, le clown blanc et l'auguste. Zanni engendrera Briguella, fourbe et méchant et le second Zanni, comme *Arlecchino*, Arlequin, le plus fameux des serfs. L'origine de son nom proviendrait de celui du roi d'Angleterre (Herla King), ou d'un démon nommé *Hellequin*. Il fait aussi penser à l'association des mots anglais *Hell* (enfer) et *King* (roi). Un Arlequin serait donc un personnage né de croyances populaires relatives à l'enfer.

¹³⁹ Alfred SIMON, *op. cit.*, p. 113.

1.3.4 Le pagliaccio, *el payaso*

Il pagliaccio, (*paillasse* en français, *payaso* en espagnol) doit lui-même son nom à un pitre napolitain, *Pagliaccio*, tout autant qu'à son costume traditionnellement fait de toile à matelas, comme celui d'Arlequin. Chaque baraque foraine possède son aboyeur qui fait le boniment à l'entrée, souvent le directeur lui-même, et son paillasse pour divertir le public. On retrouve presque toujours le paillasse à l'intérieur de la baraque où il exécute un ou deux numéros d'acrobatie comique. « Pitres », « queues-rouges », « jocrisses », autant de noms divers pour désigner le paillasse de l'entrée, véritable ancêtre du clown de piste, du clown parleur.

Il faut à tout prix attirer le public, le retenir en lui promettant le bonheur. Le moindre Hercule, le moindre acrobate au tapis a son paillasse. « Ces bagatelles de la porte » comme on nommait la parade, dans l'entrée des théâtres, sur de petits balcons en bois, constituent une représentation gratuite, souvent plus drôle que le spectacle payant. Peu à peu on réserva le nom de parade aux petits impromptus, aux saynètes de vingt minutes jouées à l'intérieur au cours du spectacle payant, à raison de deux par séance. Il n'y a pas de parade sans pitre, et ils forment de véritables entrées de clowns. On retrouve toujours dans la parade les deux types basiques de la farce ancestrale, le subtil et le balourd, sur fond de cynisme et de cruauté. « C'est le cirque qui emprunte ses clowns à la foire, non à l'inverse. »¹⁴⁰

Cependant, il n'est pas moins important de rappeler que le mot « *clown* » est toujours traduit en Amérique hispanophone par le mot « *payaso* ». Certaines étymologies associent le mot *paille*, *paglia*, *paja*, à la définition du personnage rustre, vilain, paysan. Toutefois le mot clown aurait également des origines distinctes, bien que l'on puisse établir une relation entre tous les personnages de la tradition comique et bouffonne. Le cirque sera le berceau de la tradition clownesque alimenté par les influences de l'époque, les fous, la *commedia dell'arte*, les personnages populaires, les *pagliaccio* et les farceurs.

La tradition bouffonne représente donc une grande lignée de professionnels du rire, d'artistes de rues, de baladins masqués qui font corps avec l'esprit carnavalesque fait de parodie, de

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 130.

dérision, de folie et de fête. « La scène comique est le rendez-vous d'une grande société des caractères, tout un cortège des grotesques qui au XVI^e siècle parquent en Angleterre aussi bien qu'en Italie, et bien sûr en France. Et c'est dans ce contexte que naîtra le successeur du bouffon, le clown moderne. »¹⁴¹

1.4 La naissance du clown au cirque

De cet échange incessant entre les parades du boulevard, les fêtes foraines, la foire, le carrousel, les chevaux du cirque où s'entremêlent tous les langages, la pantomime, l'acrobatie, la gymnastique, l'équitation, dans l'introduction des intermèdes de pantomime dans les spectacles d'acrobates qui finiront par constituer l'essentiel de la représentation, de tout ceci naît le cirque moderne. On introduit au cirque des intermèdes clownesques qui donnent naissance à la comédie de piste, à l'entrée des clowns. Le cirque deviendra ainsi le plus grand spectacle populaire de tous les temps où les plus grands clowns réaliseront seuls la synthèse suprême du mime et de l'acrobatie dans leur alchimie du rire.

Il existe un lien vital entre la fête foraine, le cirque et les clowns. Les cirques ambulants étaient une des attractions majeures de la foire, au même titre que les petits théâtres, et la parade d'entrée faisait partie de tous les genres. Les paillasses de l'ancien boulevard se retrouvaient à l'entrée des attractions foraines, sur de modestes tréteaux à peine bâchés au début du siècle. La parade régnait sur la foire dont le pitre était le roi.

L'histoire veut que Joseph Grimaldi, italien, fit découvrir la *commedia dell'arte* et la pantomime en Angleterre, et que c'est d'Angleterre, à la fin du XVIII^e siècle, qu'arrive à Paris le spectacle équestre de Philip Astley, reconnu dans tous les ouvrages comme étant à l'origine du cirque. L'anglais Joey Grimaldi fut le premier clown de scène et il n'a jamais joué sur la piste d'Astley. Mais c'est bien Astley qui trouva Grimaldi à la foire Saint Germain et le ramena à Londres où il donna naissance au petit Joey en 1778, lui-même fils de Giuseppe Grimaldi dit Jambe de fer. Il faisait partie d'un trio de banquistes célèbres à Paris.

¹⁴¹ Jean Bernard BONANGE, *op. cit.*, p. 23.

C'est dans la fameuse pantomime de Robinson Crusoé que l'enfant précoce de Grimaldi fut exhibé pour la première fois. Son père y tenait le rôle du marinier et lui-même celui du petit clown : « Le succès de l'enfant fut complet ; il fut donc instantanément attaché à l'établissement avec le salaire magnifique de quinze shillings par semaine. Chaque année suivante, il fut chargé d'un nouvel et important rôle et se fit aimer aussi bien devant que derrière le rideau. Dès lors, au foyer des acteurs, il fut appelé « l'habile petit Joé », et Joé il resta jusqu'à la fin de son existence. »¹⁴²

En ville comme à la scène, Joé Grimaldi, qui avait appris dès son plus jeune âge à accomplir les tours les plus bizarres, imitait à volonté le clown, le singe ou tout autre personnage grotesque ou ridicule. Il y était poussé par les habitués du foyer des artistes de sorte qu'il avait coutume de sauter et de faire des cabrioles autour d'eux, ce qui les divertissait fort. « En 1782 il fit sa première apparition au théâtre Sadler's Wells dans le difficile personnage d'un singe qui lui valut autant de succès que précédemment, celui du clown à Drury Lane ; de même il fut immédiatement engagé dans la troupe régulière de Sadler's Wells. Cet engagement dura jusqu'à la fin de sa vie professionnelle – exception faite d'une seule saison – soit environ pendant quarante-neuf ans »¹⁴³. « Il jouait le rôle du singe dans la pièce en question et il était tenu en laisse par le clown – son père – au moyen d'une chaîne attachée à sa ceinture. Dans une scène, le clown devait faire tourner le singe à bout de bras, tout autour de lui, dans le vide, à une vitesse vertigineuse. »¹⁴⁴ A partir d'un moment il acceptera, ou plutôt son père acceptera pour lui, deux engagements qui l'obligèrent à paraître chaque soir et presque en même temps sur deux scènes différentes. Cette double obligation, déjà pénible pour un homme, l'était bien plus encore pour un enfant. Un soir, pendant l'exécution de ce tour de force, la chaîne se brisa et Joé fut projeté à une distance considérable, dans la salle. Il n'eut, heureusement, aucun mal, car il tomba, comme par miracle, dans les bras d'un vieux monsieur qui était assis dans un fauteuil du parterre et regardait la scène avec un intense intérêt.

¹⁴² Charles DICKENS, *Les mémoires du clown Joseph Grimaldi*, Traduit de l'anglais par Zemganno d'après l'édition de 1853, Éditions du globe, p. 18.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 23.

Il fera ensuite sa carrière à Drury Lane, le théâtre de variété londonien. Grimaldi était un bouffon de scène, mais tous les clowns anglais le considèrent comme leur maître. « A la Noël de 1782, Joé apparut au théâtre Drury Lane dans une pantomime intitulée « Arlequin Junior » ou « Le Ceste Magique ». Il y représentait un démon – le deuxième rôle de sa vie – chargé par un magicien hostile de déjouer le pouvoir d'Arlequin. Dans ce rôle comme dans le précédent, Joé eut la chance de provoquer les applaudissements. De ce jour sa réputation était faite et ne devait qu'augmenter avec les années. »¹⁴⁵

Philip Astley (1742-1814) fonda en 1770, à Londres, le premier cirque moderne. D'abord vaste piste circulaire de sable à ciel ouvert, puis, dès 1779, amphithéâtre stable construit en bois. Astley, écuyer, centrait ses spectacles sur des exhibitions équestres entrecoupées de numéros de danseurs sur corde, d'acrobates ou de clowns : c'étaient alors des cavaliers grotesques. A partir de 1794, il combina la scène et la piste, permettant ainsi aux écuyers et aux acrobates de se produire ensemble : les chevaux sautaient par-dessus de larges bandes de toile (bannières) et passaient au travers de cerceaux tendus de papier. Les acrobates et écuyers faisaient la voltige consistant à monter et à descendre tour à tour d'un cheval au galop. Les acrobaties équestres étaient très populaires au tout début du cirque. Pendant ces numéros, le clown jouait un rôle important. Il interrompait le spectacle avec ses pitreries acrobatiques ou ses blagues avec le chef de piste, et permettait ainsi aux écuyers ainsi qu'à leurs montures de se reposer.

On sait du cirque moderne qu'il s'agit d'un spectacle uniquement équestre, monté par des anciens militaires. Le premier clown est un cavalier couard et balourd, tailleur militaire ou paysan, livré aux fantaisies d'un cheval désespérément rétif. Billy Saunders joue cette scène dans l'amphithéâtre, importé d'Angleterre par Astley.

La pantomime burlesque la plus appréciée chez Astley était incontestablement celle de « Rognolet et passe-carreau » : « les deux victimes sont cette fois le tailleur du régiment et son commis (celui qui passe le carreau, c'est-à-dire le fer) tous deux aux prises avec un cheval réfractaire à la moindre tentative d'escalade, Les essais se terminent par des cascades plus extravagantes les unes que les autres. En désespoir de cause, les malheureux battent en retraite

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

et se cachent sous les tréteaux du tailleur. Le cheval renverse la table et poursuit Rognolet en sautant après lui à travers une fausse fenêtre. »¹⁴⁶

Billy Saunders intervenait aussi pendant les « reprises », émaillant de ses facéties les pauses des acrobates et les temps morts entre les numéros. Son fameux « Voulez-vous jouer avec moi ? » ne tarda pas à le rendre très populaire. C'est vers 1820 et 1850 qu'on parle de l'acrobatie comique avec, en France, Jean Baptiste Auriol, danseur, équilibriste, jongleur, sauteur, le tout à cheval bien entendu. « Simulant la fatigue il demande des babouches qu'on lui pose sur le tapis, d'une seule détente il exécute un saut périlleux qui lui permet en retombant de chausser gaillardement ses pantoufles ! »¹⁴⁷ Le poète Théophile Gautier s'était exclamé à son sujet : « S'il ne vole pas, c'est par simple coquetterie »¹⁴⁸. Il entre en piste vêtu d'un habit de bouffon et d'un bonnet à grelots. Il ne deviendra toutefois un vrai clown qu'à la fin de sa vie lorsqu'il doit progressivement renoncer à ses prouesses gymniques.

Durant les décennies suivantes se développeront les clowns acrobates et les clowns dresseurs au cirque, apparaissant sur les pistes avec des chiens, des singes ou des oies. Quant au costume des clowns à cette époque, une trousse d'acrobate, enfilée sur un collant et une perruque à queue ou à pointes sur la tête, surmontée d'un haut-de-forme ou du cône pointu, il deviendra rapidement leur image de marque. Le premier clown du cirque à parsemer son costume de paillettes multicolores était Victor Charbre dit l'Éclair. On dit qu'à chaque prouesse qu'il réalisait il criait joyeusement à son public : « a e ou u ? » (Avez-vous vu ?).

Entre 1770 et 1880 les clowns deviennent l'une des quatre bases du cirque traditionnel avec l'acrobatie, l'équitation, et le dressage des fauves. Jean Baptiste Auriol (image dans cette assiette en porcelaine de 1834) est aussi légendaire en France que Grimaldi en Angleterre. Auriol était reconnu comme un « sacré clown-oiseau »¹⁴⁹. Il portait le costume d'un comique,

¹⁴⁶ Pierre Robert LEVI, *Les clowns et la tradition clownesque*, Editions de la Gardine, Sorvilier (Suisse), 1991, p. 13.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Cité par Pierre Robert LEVI, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁹ Alfred SIMON, *op.cit.*, p. 38.

un costume d'arlequin et chapeau à trois pointes garni de clochettes rappelant le bonnet de fous royaux et les exercices étaient ceux d'un artiste d'agilité, équilibriste et sauteur.

Vers 1867, la troupe britannique de cascadeurs comiques Hanlon Lees parcourt tout Paris, utilisant « au maximum le comique d'accessoires, têtes volantes, meubles à transformation, éclatement d'un train, pluie saugrenue de légumes, chapeaux et casseroles. Dans un spectacle, ils s'attaquaient au directeur d'orchestre qui continuait à diriger imperturbablement malgré les coups, les claques et même l'explosion des instruments ».¹⁵⁰

1.4.1 *Le clown parleur*

C'est aux alentours de 1865 que vont se produire deux événements qui vont changer radicalement le style de clowneries. Jusqu'à présent, si les clowns s'exprimaient par la parole, c'était pour interpeller le public. Les clowns parodiaient souvent les numéros qui venaient de quitter la piste, et si c'était le cas ils parlaient dans la parodie. Jusqu'alors le décret napoléonien de 1807 avait réduit les privilèges des théâtres d'État et interdisait le dialogue dans toute établissement artistique. On pouvait cependant échanger des répliques au cirque, mais seulement en situation acrobatique : sur un fil de fer, à cheval, sur un trapèze ou en équilibre de tête. En 1864 est publiée en France l'ordonnance sur la liberté des spectacles qui redonnera le droit à la parole aux artistes du cirque.

Le deuxième événement important dans les années qui vont suivre sera l'apparition de l'auguste. A Berlin, un écuyer connu par son intempérance, Tom Belling du cirque *Renz*, fait une apparition intempestive fort appréciée du public un soir dans l'arène. En ce temps-là, les artistes, avant ou après leur numéro, se tenaient en livrée à l'entrée de la piste, prêts à servir leurs confrères au cours de leur travail. C'était la belle tradition de la barrière. Ce jour-là, Tom Belling coiffé d'une perruque ridicule et flottant dans un uniforme de taille démesurée fait soudain son intervention sur la piste, trébuchant dans le tapis et s'étalant à la grande joie des spectateurs. Les « populaires » réagissent, Belling promène un regard furieux vers les galeries. Les quolibets fusent alors de toutes parts, qualifiant le maladroit du surnom d'« *aujuste* », l'idiot en argot berlinois.

¹⁵⁰ Pierre Robert LEVI, *Les clowns et la tradition clownesque*, Editions de la Gardine, Sorvilier Suisse, 1991, p.15.

Cette même anecdote est relatée dans plusieurs recueils et études sur le cirque, aussi bien dans la *Merveilleuse histoire du cirque* d'Henry Têtard que dans *Les clowns et la tradition clownesque* de Pierre Robert Levi ou dans *La planète des clowns* d'Alfred Simon. Cependant, plusieurs versions se sont construites autour de cet auguste qui est devenu un véritable mythe. Dans *Les clowns* Tristan Remy affirme à propos de cette anecdote sur la naissance de l'auguste : « Le créateur de l'auguste ne peut être qu'un artiste remplissant le rôle de clown de reprise ». Pour sa part, dans son enquête pour vérifier la véracité de cette anecdote, Pierre Robert Levy a révisé les mémoires des programmes du cirque Renz écrites par Alwill Raeder et s'est aperçu que le nom d'auguste apparaissait pour la première fois en 1874. Tom Belling au contraire, était déjà dès 1869 un des comiques du cirque Renz. En 1869, il débute dans une entrée comique avec les clowns Sestac et Gontard. Les années suivantes, il apparaîtra comme clown et également sous l'habit de Pierrot. Le programme de 1872 qualifie Tom Belling de clown. La mention d'« *august* » ne viendra que deux ans plus tard.

Le clown et pédagogue contemporain, Philippe Gaulier¹⁵¹ lors de sa conférence à l'APIAC (Association pour la préfiguration de l'Institut de l'art du clown) en 2006, racontait à propos du mythe de la naissance de l'auguste, qu'au XVIII^e siècle l'écuyer, dresseur de chevaux, avait deux assistants – un gros et l'autre maigre – qui entraient sur la piste afin de nettoyer les excréments des animaux après leurs exhibitions. Un récit qui rappelle l'anecdote de la naissance de l'auguste avec les palefreniers qui travaillent au cirque pour nettoyer la piste. Il est certain que toutes ces versions sont différentes entre elles, mais donnent valeur à des apparitions involontaires du personnage. Parmi elles, une se différencie de toutes les autres, celle de la création volontaire du personnage d'auguste par Tom Belling dans le cirque Renz en Allemagne :

En 1874, à l'occasion d'une représentation du cirque Renz, *Le tournoi des clowns et auguste et ses fils* fut présenté à l'affiche. Plus tard, on trouvera au programme : Auguste dompteur d'éléphants, torero, écuyer, professeur de magie, commandant de cavalerie et même maître de

³⁴ Philippe Gaulier, élève et professeur de l'école de Jacques Lecoq, clown et comédien, aujourd'hui directeur et professeur de sa propre école de théâtre, à Montreuil, France.

cérémonie. Les mémoires du cirque Renz montrent comment le personnage dit « auguste » occupait une place à part dans la longue lignée du clown chez Renz, et attribue à Tom Belling la création du personnage de l'écuyer maladroit parmi beaucoup d'autres de ses talents. Il annonce dès cette époque le commencement d'une nouvelle ère pour la clownerie.

Pierre Robert Levy¹⁵² cite l'historien Joseph Halperson dans *Das Buch vom Zirkus* (Dusseldorf, 1926), lequel explique comment à Saint-Pétersbourg en 1860, le chef du matériel, Machline, aurait eu l'idée de ce personnage d'auguste. Le directeur Renz ayant assisté à cette scène chargea Belling de reprendre le même jeu dans son cirque Berlinoïse. Cependant, dans l'ouvrage *Clownades* (Moscou, 1969), l'historien Youri Dimitriev attribue à l'auguste, dit « roux » en russe pour la couleur de sa perruque, la même origine que dans le cirque de Renz.

En cherchant à vérifier l'hypothèse de son origine allemande, Pierre Robert Levy étudie l'aspect étiologique du mot, en remarquant que les Berlinoïses prononcent souvent le « g » en « j » dans une déformation langagière populaire. L'expression « auguste », qui signifie « idiot », est devenue courante après sa naissance dans le cirque berlinois.

Dans une lettre écrite en 1950 par le clown Jean Marie Cairoli et destinée à Tristan Remy, celui-ci assure avoir lu dans les mémoires de son père l'explication du nom de l'auguste. L'« *august* » en question aurait été un barriste italien du nom d'Auguste Bergonzini qui travaillait chez Renz vers 1865.

Toutefois, il est certain que le clown au cirque va très vite s'adjoindre un partenaire : l'auguste. Avec l'arrivée de l'auguste, on a assisté à une sorte de dédoublement du clown originel, celui-ci se réservant l'autorité, l'élégance des costumes et des attitudes, la direction et la maîtrise du jeu. À l'auguste resteront donc les accoutrements grotesques, les situations ridicules, les aventures catastrophiques. « Le pauvre, aussitôt né, fera connaissance avec les gifles, les coups de batte, les jets des farine et les seaux d'eau. Tout dépendra d'ailleurs de sa

¹⁵² Pierre Robert LEVI, *op.cit.*, p. 23.

personnalité, il n'y a pas un type unique d'auguste : les meilleures comiques sauront se composer une silhouette originale, des personnages bien à eux. »¹⁵³

Le comique acrobatique cède progressivement la place à la farce dialoguée. Le clown abandonne la trousse du sauteur pour s'emparer des costumes de plus en plus brillants des dentelles et des paillettes. Avec le temps, le clown aura tendance à devenir de moins en moins comique. À cause de ses habits trop lourds, il devient économe de ses mouvements. On dit également que le clown va s'inspirer de la face blanche de Pierrot pour affiner son maquillage. Tristan Remy l'appelle le « clown blanc », où le « clown pailleté ».

L'auguste, lui, était masqué d'un nez rouge et jouait en contre-point. Cette relation entre le clown et l'auguste va créer des situations comiques : les fameuses « entrées clownesques ». La distinction entre le clown et l'auguste en tant que personnages différents et opposés est toujours présente dans les cirques traditionnels mais dans la plupart des spectacles contemporains de clown l'auguste est devenu le clown, et le clown est reconnu comme le clown blanc. Dans les cirques plus modernes, on trouve l'auguste, le clown blanc, Monsieur Loyal et des personnages clownesques qui tiennent le fil de l'histoire.

A la fin du XIX^e siècle, les clowns parleurs surpassent les clowns écuyers ou acrobates, et l'on voit apparaître des duos comiques. Par exemple, parmi les premiers d'entre eux, celui de Foottit et Chocolat (peinture *le sourire* d'André Rouveyre, 1900). Une tradition qui sera ensuite entretenue par Antonet et Béby, Pipo et Rhum, Dario et Bario, Alex et Porto, etc.

Le clown Foottit a été le premier clown à « choisir » un partenaire attitré, un auguste, Chocolat. Les premiers augustes ne mirent nulle outrance ni dans leur habit ni dans leur maquillage. L'auguste Chocolat ne mettait pas de maquillage et son costume était une jaquette

¹⁵³ Pierre Robert LEVI, *op. cit.*, p. 24.

rouge, culotte de satin, bas de soie, souliers vernis. Puis vint l'auguste prenant le contre-pied du clown y compris dans son costume, ses grimaces et ses jeux à la base de l'art des bouffons.

Des « reprises clownesques » et l'intervention d'un Monsieur Loyal ponctuent régulièrement le spectacle : elles détournent en partie l'attention du spectateur de l'installation des agrès nécessaires au numéro suivant, et le soulage, par le verbe et le rire, de la tension émotionnelle provoquée par le numéro précédent. Globalement, un spectacle de cirque classique peut être vu comme l'entrelacs de trois types d'émotions : le rire, l'émerveillement et la peur (de tomber, d'être englouti, d'être lâché...) dont la récurrence a pour effet de placer le spectateur dans un état comparable à celui d'un nageur en apnée, qui doit sans cesse reprendre son souffle entre deux plongées. La logique de l'enchaînement, non narrative, est celle du collage d'éléments variés. « Aube après aube, soir après soir, nuit après nuit, le cirque fait preuve d'un véritable acharnement à contrarier fatalité et adversité en employant la force et la souplesse, la beauté parfois, la ruse aussi [...] À la fois stimulé et stimulant par le caractère d'intranquillité, par l'articulation soignée d'un spectacle qui cultive la peur et l'angoisse - deux sensations qui rôdent sur le sable ou la sciure -, le cirque soumet ainsi à son public, métaphoriquement parlant, une autre image du tragique »¹⁵⁴.

1.4.2 *La comédie clownesque*

« C'est sans doute ce qui éloigne le plus le cirque de la forme théâtrale, fondée sur une continuité et sur échange entre des acteurs confrontés à l'obligation d'offrir sang et chair à des personnages. L'imperméabilité constitutive du cirque, sa marginalisation vis-à-vis de la cité et du monde, contribue sans doute à renforcer encore davantage l'individualisme des artistes... »¹⁵⁵

Dans la tradition clownesque si fortement affirmée par Foottit et Chocolat, le clown blanc dominateur et arrogant, brime l'auguste balourd et inoffensif, pour la plus grande joie du public. Tout le mérite de bien des augustes est d'avoir su trouver le clown blanc qui ferait

¹⁵⁴ Pascal JACOB, *Le Cirque. Du Théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Montréal, p.14.

¹⁵⁵ *Ibid*,

d'eux des maîtres à leur tour. Ce principe de cruauté met l'auguste, dans ses oripeaux dépareillés de traîne-misère, en état de perpétuelle infériorité, d'éternelle humiliation. En rapport dominant-dominé.

Le cirque est l'endroit où ces deux modes de pensée et systèmes d'expression voisinent. L'auguste déforme systématiquement les mots qu'il ne comprend pas mais s'exprime par le geste, par l'attitude corporelle ou la mimique. Il ne saisit pas la logique de la raison mais son imagination est féconde. Là où il pourrait être victime de la technique, il contourne la difficulté pour conférer à l'objet une autre finalité. Par exemple, incapable de réparer le moteur de son automobile il en extrait des rouages dont il fera des plaques harmoniques lui permettant d'interpréter de la musique. Du rapport entre ces deux personnages sur la piste sont créées les notions de « situation clownesque » et « d'entrée clownesque ».

Le rapport entre le clown et l'auguste est souvent de nature pédagogique. Le clown explique, donne l'exemple et c'est quand l'auguste doit faire son tour, seul, que survient la chute comique. Car non seulement il ne comprend pas les explications, mais encore il parodie plus qu'il n'imité. La situation est l'imitation contrefaite d'une réalité devenue, dans la perfection de son exécution par le clown, un modèle. Le clown donne le mode d'emploi d'un outil ou bien il enseigne ce que doit être un rapport social. Par exemple, il apprend à l'auguste comment l'on se conduit lorsqu'on rencontre une dame. Il expose, avec aisance, les conventions sociales : le clown est parfait, accompli, exemplaire dans ses gestes et ses actes. L'auguste, lui, de son propre chef ou sous la contrainte, tente de répéter les gestes de son modèle, mais il n'y parvient pas. Ce que l'on appelle « pitrerie » chez l'enfant n'est en fait que la tentative maladroite, et désespérée, de s'intégrer à la société par l'imitation. De là vient que l'on retrouve le terme de « pitre » dans plusieurs définitions du clown. Il reste alors à l'auguste l'alternative d'être victime de la catastrophe engendrée ou de détourner les conventions sociales par le pouvoir de l'imagination. Et c'est ce qui rapproche l'auguste de l'enfant, tandis que le clown blanc incarne au mieux le paternalisme, au pire la répression policière. Si cette parodie est installée, le gag survient comme un événement. Généralement, le gag dérive du comportement inopiné d'un accessoire qui prend soudain son autonomie : la chaise qui s'écroule, qui s'envole ; le pupitre qui s'en va seul avec la partition du musicien, éléments composants le langage clownesque et sa poétique.

Le comportement enfantin de l'auguste se manifeste de plusieurs façons : les déformations de sa langue, la manière dont il exhibe ses émotions et donne libre cours à ses sentiments. C'est ce qui accentue le rapport de pouvoir entre les deux personnages, le clown et l'auguste.

Les situations comiques entre ces deux personnages sont mesurées par leurs différences : leurs logiques opposées ; la naïveté de l'auguste et le savoir du clown ; la langue ; les déformations ; les jeux polysémiques ; les sonorités, ou la décomposition du langage ; leurs costumes et leurs maquillages.

Jacques Lecoq, dès ses premières recherches sur le clown au cirque, a utilisé l'expression de « clown hiérarchisé » pour définir le rapport entre les clowns comme un rapport de pouvoir : le plus fort et le moins fort, l'intelligent et l'idiot, le connaisseur et l'ignorant, etc. Les différences entre ces deux personnages au cirque sont présentes dans toutes leurs caractéristiques, leurs habits, leurs comportements, leurs maquillages, leurs logiques, composant ainsi une image du clown traditionnel issu des entrées clownesques qui perdurera au fil de l'histoire.

Prend alors forme l'entrée comique, une scène interprétée par les clowns, au début une simple reprise incluse entre deux numéros ou entre deux exploits, qui ne tardera pas à devenir elle-même un numéro à part entière.

Comme le cirque n'exigera plus des clowns que la maîtrise de l'acrobatie ou du dressage, l'entrée s'oriente tout naturellement vers la farce dialoguée. La voie royale de la comédie clownesque est désormais ouverte. Quand l'entrée clownesque prend forme elle est assez proche de la comédie théâtrale : une exposition, la naissance de l'intrigue, une succession de rebondissements et la chute finale. Les dialogues sont présents mais ne font pas partie de toute l'entrée. Le comique d'attitudes ou de situation supplée leur bavardage. Souvent les clowns disent une phrase qu'ils répètent successivement jusqu'à ce que le public identifie la phrase au clown, ou à l'auguste. Dans la tradition du cirque il existe une grande lignée de grands clowns, des clowns et des couples de clowns très aimés des spectateurs. Les clowns du même

cirque doivent avoir et travailler dans leur répertoire beaucoup d'entrées différentes. Des personnalités de toutes sortes apparaissent, autant chez les clowns blancs que chez les augustes, « les mariages vont rapprocher des tempéraments fort variés mais dont l'opposition servira précisément la complémentarité »¹⁵⁶.

Les directeurs de cirques les engageront souvent séparément pour les réunir en duo ou en trio selon la composition du programme. Par la suite, c'est le clown blanc, le parleur, qui deviendra le meneur de jeu de son équipe, parfois le patron de ses partenaires. Il payera d'ailleurs souvent l'auguste. C'est l'époque où apparaîtront de célèbres vedettes à Paris, comme les clowns anglais Foottit et chocolat. Ce couple de clowns s'était fait connaître par la férocité de Foottit envers sa malheureuse victime, l'auguste Chocolat. L'exemple de ce couple donnera naissance à de nombreux tandems que se succéderont sur les quatre pistes de Paris Medrano, Cirque d'hiver, Nouveau cirque et Cirque de Paris.

Les entrées clownesques sont des sketches courts. Les clowns entrent en scène et vivent une petite situation composée de moments comiques, de gags et par d'exploits, principalement entre le clown et l'auguste ou quelquefois avec le directeur de piste, Monsieur Loyal. Dans le film de Fellini *I clowns*¹⁵⁷, comme dans les livres *Clowns et farceurs* et *Entrées clownesques* de Tristan Remy, ainsi que dans les mémoires de clowns célèbres, de nombreux textes décrivent les entrées des clowns. Par exemple une entrée classique de la comédie clownesque :

*L'entrée du gâteau*¹⁵⁸:

Le clown a décidé de faire porter un gâteau par l'auguste au domicile de sa fiancée. Le messenger est prévenu : qu'il n'y touche surtout pas, même si la demoiselle lui en propose une part ! Resté seul en piste, le porteur le regarde avec convoitise. Il ouvre,

¹⁵⁶ Pierre Robert LEVI, *op.cit.*, p. 24.

¹⁵⁷ Federico FELLINI, *I Clowns (the clowns)*, film, 1970, Italie.

¹⁵⁸ *Clowns et farceurs, défauts et travers humains*, Ouvrage publié sous la direction de Jacques Fabbri et André Sallee, Bordas, Paris, 1988.

mais c'est seulement « pour voir », juste pour goûter un tout petit morceau. D'accord. Puis deux, puis trois... « C'est délicieux ! » Naturellement, le gâteau tout entier sera vite avalé. Quand le clown réapparaît, le gourmand jure qu'il a accompli sa mission. La jeune fille a tout mangé devant lui, il en est le témoin. « C'est parfait, dit l'autre. Faisons nos bagages et filons à toute allure. Ma fiancée était infidèle, j'ai empoisonné le gâteau. A l'heure qu'il est, elle doit se rouler par terre. Dans dix minutes, elle ne sera plus de ce monde. » Voilà maintenant l'auguste qui se tortille de douleur. Il lui faudra bien avouer qu'il a « un tout petit peu » goûté au présent fatal. « Un tout petit peu ? » Le clown lui versera quelques goûtes de contrepoison. « L'empoisonné » en réclame encore et encore, et toujours davantage. Bien entendu, cela ne se terminera pas en tragédie. Tout au plus par quelques coups de batte et une poursuite finale. Nous sommes au cirque !

Vers 1922, les frères Fratellini deviennent célèbres avec leur entrée de clowns musicaux. Paul, Albert et François étaient aussi admirables musiciens qu'excellents danseurs et acrobates. Une entrée des Fratellini comprenait, parfois, une douzaine de comparses. Ces acteurs de complément étaient appelés « pitres » et « contre-pitres ». Les diverses troupes de clowns musicaux utilisaient non seulement les instruments classiques comme le violon, l'ocarina, la clarinette, le saxophone, mais ils jouaient aussi de l'accordéon et du concertina (petit accordéon hexagonal). Parfois, ils cachaient leurs instruments dans des accessoires inattendus, tels des gants, chapeaux, ou bêtes empaillées, etc.

Les Fratellini sont les véritables créateurs de cette nouvelle forme qui a porté la comédie clownesque à un point de perfection rare, et élargi ses possibilités. Dans leurs cas, deux frères, dont l'un joue le clown et l'autre l'auguste, s'associent à un troisième partenaire, le contre-pitre, un second auguste qui renchérit sur les facéties du premier. Le premier effet fut de rompre l'idée du rapport dominant-dominé entre l'auguste et le clown qui se trouvait désormais face à deux augustes, ce qui renforçait l'effet comique et la libération que le rire du public apportait aux pitres. Ce dédoublement de l'auguste fut la grande trouvaille des Fratellini, le grotesque du contre-pitre renchérisant sur le ridicule de l'auguste. « L'art des Fratellini était comme un condensé du comique fondamental de la condition humaine saisie

dans sa globalité : entre les deux extrêmes, le surhomme-oiseau François et le sous-homme larvaire Albert, Paul le bourgeois bien mis, l'homme ordinaire. »¹⁵⁹

Un jour viendra où leurs augustes envisageront très sérieusement de se passer de cet étincelant compagnon qui contribue si peu à l'éclosion des rires. Naît donc la tradition de l'auguste qui s'émancipe. Le premier exemple de cet univers se nomme Grock qui se sépare d'Antonin et entamera ensuite une carrière solitaire d'auguste excentrique. Il mènera sa carrière au cirque comme au music-hall. Ainsi se créeront également des troupes d'augustes qui gagneront fortement en puissance comique.

Les entrées clownesques appartiennent en propre au cirque. Il était dans la dynamique des exploits présentés sur la piste que les clowns fassent leurs entrées, jouent des situations courtes et, à tour de rôle, introduisent les numéros. Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, chacun s'est développé seul dans d'autres espaces, avec d'autres partenaires, avec des intérêts différents. L'art du clown entreprend sa transformation pour devenir un art autonome du cirque, l'entrée clownesque est devenue un numéro, on parle du « numéro du clown ». Sortir de l'ensemble de la piste a obligé les clowns à construire leurs propres repères : leur espace, leur histoire, leur antagoniste et parfois leur public. En somme, leur univers.

1.4.3 *Les clowns différenciés par le masque et par la silhouette*

Hugues Hotier¹⁶⁰, dans son analyse sémiotique du clown, évoque l'importance du costume de ces deux personnages. Le costume indique la place que le personnage tient dans la société et matérialise l'image de la réussite ou de l'échec social. Il compare la « robe » du clown, magnifique costume de lumière, à celui du toréador, traduisant la connotation sociale du personnage, avec ses paillettes et ses pierres précieuses indiquant la richesse. Les larges épaules augmentent la carrure, comme symbole de puissance, avec également un chapeau haut en forme de cône. En revanche, l'auguste a un costume trop voyant, avec beaucoup de couleurs et d'une taille trop grande pour lui, comme ses chaussures, ainsi qu'un chapeau trop petit et plat. Aussi le costume du clown incarne-t-il la réussite et celui de l'auguste, l'échec.

¹⁵⁹ Alfred SIMON, *op.cit.*, p. 172.

¹⁶⁰ Hugues HOTIER, *Les clowns. Analyse sémiotique*, in revue *Degrés*, N° 32, 1982, p. 9.

Grimaldi, le clown anglais, était devenu un excentrique dont l'exotisme a fortement marqué les clowns qui lui succédaient, avec ses bas blancs et sa culotte descendant jusqu'au mollet. Après le Second Empire, le costume des clowns s'inspire de celui d'Auriol, une sorte de justaucorps sombre sur lequel sont brodés des motifs divers, papillons, étoiles et triangles. Dans les années d'avant-guerre, François Fratellini faisait broder sur certaines de ses robes les personnages de Walt Disney. Au début du XX^e siècle Antonet fut le premier à utiliser des paillettes. Ces robes donnaient au clown une allure presque surnaturelle sous les projecteurs.

Le maquillage du clown blanc apparaît comme la seule forme de maquillage rituel à subsister dans la civilisation occidentale uniformisée, banalisée, désacralisée. L'uniformité du masque des « blancs » est seulement apparente. Tous les gens du voyage savent bien qu'il y a un accord fondamental à trouver entre le visage et la silhouette et que, de cet accord, naît le personnage. Le grand clown y parvient peu à peu, partant souvent d'un modèle admiré pour s'en écarter jusqu'à trouver le maquillage qui donne vie à son clown, à son autre, à son double. Ce maquillage efface et souligne, efface tout ce qui éloigne de cet autre, souligne tout ce qui s'en approche, jusqu'à ce qu'il soit là. Alors, le clown peut « entrer »¹⁶¹.

Le maquillage du clown blanc est d'une neutralité extrême. Il peint son visage entièrement de blanc avec quelques traits dessinés en noir pour ne pas perdre la proportion du visage : il incarne cette pureté du blanc. Au contraire, l'auguste accentue sa véritable physionomie, en agrandissant ses yeux ou sa bouche, en mettant une perruque. Le maquillage exprime cette opposition de caractères. Les signes de l'intelligence s'opposent aux signes de la naïveté et de la joie. L'auguste porte un nez rouge, le clown non. « Finalement, l'intelligence est uniforme et, somme toute, banale, alors que la bêtise est riche et variée et, tous comptes faits, plus originale. Il y a mille et une variantes dans le maquillage de l'auguste, il n'y a qu'un masque du clown... comme si intelligence et platitude, intelligence et monotonie allaient de concert. »¹⁶²

¹⁶¹ Alfred SIMON, *op.cit.*, p. 138.

¹⁶² Hugues HOTIER, *op. cit.* p. 10.

Le clown blanc se caractérise par un aspect physique bien équilibré, la plupart du temps bien habillé, avec un costume à paillettes, des ballerines et un chapeau conique blanc. Son maquillage correspond donc à cette image de pureté suprême et d'équilibre : son visage tout blanc avec quelques traits sur le nez et les oreilles et une arcade sourcilière qu'il choisit avec beaucoup de soin, car c'est là où chaque clown blanc peut indiquer l'intention de son expression. Ce clown-là n'entraîne pas beaucoup d'hilarité. On se demande d'ailleurs qui a créé qui ? Il est possible que l'auguste, farceur, blagueur de naissance ait créé un roi sur la piste pour pouvoir en rire. Ou le contraire. Qu'un roi de la piste ait décidé de chercher un fou pour ne pas s'ennuyer... Ou bien encore que ce soit le public lui-même qui les ait créés.

1.5 Le XX^e siècle des nouveaux clowns

Pour Remy Tristan, les clowns ont mis près d'un siècle à devenir ce qu'ils devaient être. Depuis 1927 une nouvelle lignée de clowns est née à l'école des arts du cirque de Moscou, dont le chef incontesté se nommait Oleg Popov. Popov et les siens retrouvent la tradition des clowns de reprise, qui interviennent entre les numéros pour de brèves parodies terminées par une prouesse acrobatique, sur le fil en général. « Popov restitue son humanité au clown, tout en lui laissant les attributs traditionnels de la clownerie, le nez rouge, la tignasse blond filasse, une immense casquette à carreaux, un pantalon trop large qui, avec la canne de jonc, témoigne son admiration pour charlot. Popov ne fait pas rire de lui, mais avec lui. »¹⁶³

En 1955 arrive en tournée en France le cirque soviétique et avec lui, Oleg Popov, un nouveau style clownesque, par des clowns formés aux arts du cirque et l'on verra un artiste dans ses propres fantaisies acrobatiques ainsi que dans toute sa force comique. Les comiques soviétiques retrouvaient la fonction des anciens clowns de la première moitié du XIX^e siècle. Cet exemple influence beaucoup de confrères solitaires qui voulaient ressusciter le vieux comique des reprises. Ainsi le cirque ouvre ses portes aux artistes excentriques venus de tous les horizons. Du cabaret, du music-hall, de mimes de la rue, des artistes qui vont trouver et alimenter le cirque avec « la clef d'or de la réussite clownesque : la communication avec le public »¹⁶⁴, quand les augustes n'hésiteront plus à franchir la piste circulaire pour aller vers le

¹⁶³ Alfred SIMON, *op. cit.*, p. 166.

¹⁶⁴ Pierre Robert LEVI, *op. cit.*, p. 32.

public, dans les gradins jouer avec les réactions du public et même en entrainer un ou deux sur la piste.

Rhum d'abord, puis Zavatta ensuite, apparaitront sur la piste avec un minimum de maquillage et sans aucune extravagance. Ces deux grands augustes avaient déjà pressenti ce Monsieur le clown, Monsieur tout le monde, quelqu'un comme vous et moi.

En 1970, 1973 et 1979, les tournées du cirque Zuisse Knie présentent le grand mime comique Dimitri : « Voici un clown parvenu à une originalité exemplaire par une recherche de tous les instants. Une constante remise en question de ses possibilités. Aucun de ses spectacles n'est semblable au précédent. Equilibriste, fil-de-fériste ou musicien. Dimitri, surprend, fascine, enchante et fait rire. »¹⁶⁵

C'est alors que surgit l'expression de « clowns de scène » avec plusieurs artistes qui ne se produisent pas nécessairement au cirque, ou bien sur la piste circulaire, mais dont la seule présence et le jeu dévoilent toute l'écriture d'un spectacle.

Les années 60 et 70 seront des années de grands bouleversements pour les artistes à travers le monde. Les clowns des pays de l'Est se font connaître en Europe grâce à leur tradition classique du clown acrobatique et poétique fortement discipliné ; les clowns d'Espagne et du Portugal, avec leurs clowns très parleurs ; l'Allemagne, la Suisse et les Pays-Bas sont fidèles à l'entrée des duos et trios classiques ; l'Angleterre ayant développé la pantomime comique accueille des artistes comiques étrangers et des vedettes populaires ; l'Italie fait perdurer la tradition des grands chapiteaux avec des effets et des explosions ; les comiques des États-Unis se sentent surtout à l'ère des grands chapiteaux, après avoir eu des traditions de comiques qui se réclamaient eux-mêmes de la tradition shakespearienne. Le cirque américain donnera naissance à l'image du personnage comique du *tramp*, avec des silhouettes de vagabonds qui se promènent sur la piste ou les gradins en ratant leurs entrées. La plus célèbre des vedettes du

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 34

rire du cirque américain durant plus d'un demi-siècle s'appelait Lou Jacobs, du cirque Ringling Bros and Barnum & Bailey.

Selon Ives Dagenais, Il n'y a pas consensus sur la paternité du créateur du personnage du tramp. On peut cependant cibler certains artistes qui en furent les pionniers. Il y eut un personnage transitoire, se situant entre l'auguste et le futur personnage de vagabond. Il s'agit du « roving-clown », personnage s'apparentant de près au gommeux français, accoutré de vieux habits usés jusqu'à la corde, dont Charles Keith, un anglais, serait le premier protagoniste. Il débuta sa carrière en Angleterre, au début des années 1850, et la termina aux États-Unis où il connut un grand succès. C'est vers 1879, soit après plus de vingt ans de métier, alors qu'il est établi aux États-Unis, qu'il imagine ce personnage, inspiré des milliers de démunis qu'il peut voir tous les jours dans les rues et lors de ses déplacements partout dans le pays. En 1900, un clown étatsunien, un certain Harringan, présente en Europe un personnage qui s'apparente de près au « roving-clown ».

C'est aux États-Unis, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, où nous retrouvons le personnage du tramp maintenant bien implanté dans les spectacles de Variétés. « Nat Wills, 1873-1917 fut sans doute celui qui a le mieux développé et popularisé ce nouveau personnage. Surnommé « The happy tramp », Wills présentait déjà en 1890 un sketch intitulé « The tramp and the policeman ». Paradoxalement, Wills a gagné beaucoup d'argent à incarner le plus démunis des démunis »¹⁶⁶.

Le tramp est aussi connu sous le nom de « hobo » (contraction des mots homeless boy - sans domicile fixe). On peut aussi les appeler « clochards » en France ou « Charlie » en Angleterre. A la fin du XIX^e siècle, après la Guerre de Sécession, le chômage et la misère forcèrent des milliers de personnes à errer au gré des emplois précaires et de courte durée. Des familles entières étaient condamnées à vivre sous des toiles ou sous les ponts. La situation a duré plusieurs années, a connu un léger creux de vague, puis a connu son sommet en 1929 lors de la Grande Dépression. Cette fois, ils étaient des millions à parcourir le pays

¹⁶⁶ Yves DAGENAIS. *Les Clowns, leurs Cousins et les Crises.* , in revue Culture Clown, N° 16, Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain. Janvier 2010, pp. 2-5.

en quête de quoi manger. Pendant toute cette période, le personnage du tramp a lentement mûri, développé son vocabulaire et son esthétisme particuliers.

Presque tous les tramps de l'époque avaient un profil similaire : vêtements usés jusqu'à la corde, une barbe de quinze jours, alcooliques, méprisants, sans aucune éducation et proférant sans cesse des vulgarités. Le tramp est le dernier des derniers et il s'en contente aisément. Il n'a aucun but dans la vie si ce n'est de finir sa journée, ronflant sous un pont avec une bouteille d'alcool vide dans les mains. Rarement l'a-t-on vu avec un clown, puisque le conflit ne l'intéresse pas et qu'il préfère la fuite à la confrontation. « W. C. Fields, 1879-1946, a aussi adopté la défroque du tramp à la fin du XIX^e siècle. D'abord jongleur, Fields a développé le personnage du tramp, à la scène puis au cinéma. Il débute en 1898 au London Théâtre. Son succès est immédiat. Il joue partout aux États-Unis, en Europe, en Australie »¹⁶⁷.

Le personnage du tramp connaîtra son apogée lorsque, Emmett Kelly, le fera apparaître sur la piste du plus grand cirque du monde, le *Ringling Brothers and Barnum & Bailey*. Cela se passe en 1933. Après plusieurs décennies de prestations dans les théâtres, le tramp faisait finalement son entrée au cirque. Kelly se promenait avec une énorme masse et sortait de sa poche une cacahuète. Puis, après plusieurs mouvements de la masse, il écrasait la pauvre petite cacahuète d'un énorme coup. Il n'en restait évidemment rien de mangeable. Il répétait cette intervention partout dans les gradins et entre les pistes. « Leur position et leur utilité dans l'ensemble d'un spectacle de cirque de l'époque n'a pas permis de développer une dramaturgie propre au tramp. Cependant, ils ont développé une imagerie originale et de courtes séquences comiques et clownesques, très intéressantes et efficaces. C'est peut-être là l'essence du clown, livrer en quelques secondes un univers complexe et fantastique »¹⁶⁸.

Au début du XX^e siècle, quand l'auguste se sera enfin constitué en clown à part entière, le clown blanc échappera à cette fatalité. Seul l'auguste, son souffre-douleur, prit sur lui la misère du monde. Le clown blanc retournera donc à la solitude originelle du clown, l'auguste

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 4.

¹⁶⁸ *Ibid*, pp. 4-5.

ne pouvant plus s'en prendre qu'à lui-même, à sa condition d'homme, à la force des choses, il devient donc un spectacle à lui tout seul.

On l'appelle « l'empereur des clowns ». Grock a fait toute sa carrière au music-hall et ne s'est produit sur les pistes de cirque que tout à fait exceptionnellement. Il avait une fois pour toutes assimilé l'essence du cirque. Dans l'excentrique, on retrouvait le clown, le clown en soi, le clown suprême. Tout le grotesque de l'homme était cristallisé dans le personnage de Grock le clown. Grock était l'auguste du clown Antonet qu'il quitta en 1913. Puis, pendant cinquante ans, il joua la solitude du clown. Son numéro restera le plus long de l'histoire : une heure. Un numéro poussé à un degré de perfection d'horloge suisse, comme son inventeur. Grock met fin au dédoublement du clown (clown blanc et auguste), comme au dédoublement de l'auguste (pitre et contre-pitre), en condensant la poésie du blanc, la vanité de l'auguste et la catastrophique bêtise du contre-pitre. Il invente ainsi un clown total. Il ne jouait pas un personnage, il *était* ce personnage. Grock a disparu avec lui. Il ouvre l'immense saga des clowns qui résument en eux l'humanité de la bêtise et le pouvoir dominant du monde.

« Faire le clown, c'est échapper à tous les rôles, sauf un : le sien ; c'est s'inventer soi-même son double dérisoire, parodier l'homme en soi. Le clown se tient donc à l'écart de toute dramaturgie, n'appartient à aucun monde, vient toujours d'ailleurs. Il n'existe que pour l'instant où il entre en scène. Seul le premier pas lui coûte, car « le clown habite l'impossible », écrit Banville. Il fait l'impossible. A la différence de l'acrobate, le clown ne rattrape jamais le gag manqué. Le public saisit la balle au bond, libère son rire, l'enfant au premier degré, l'adulte au second ou au troisième. Le grand art, c'est d'atteindre en même temps tous les niveaux de comique. Le clown a besoin de sentir tout son public ensemble avec lui. Un solitaire qui cherche des solidaires, ainsi s'exprime Pierre Etaix qui le connaît bien. »¹⁶⁹

¹⁶⁹ Alfred SIMON, *op.cit.*, p. 21.

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, l'Allemand Wedekind découvre au nouveau cirque de France la pantomime de Félicien Champsaur, Lulu, qui se joua sans interruption de 1888 à 1894 : l'histoire d'une danseuse clownesse incapable d'aimer. Plus tard, la pièce *Lulu* de Wedekind marquera l'esthétique du XX^e siècle en étant la première à insérer de véritables numéros de clowns dans une pièce de théâtre. Le XX^e siècle et la scène théâtrale feront appel aux esthétiques du cirque, du cabaret, du music-hall, de la commedia dell'arte, du carnaval et même de la foire. Ainsi Meyerhold découvrira le comique de l'expression grotesque et les possibilités de l'acteur se mêlant aux exigences du cirque.

La deuxième moitié du XX^e siècle témoigne d'un nouveau modèle de clown. « Le clown, voilà le vrai acteur » seront les mots de Jacques Copeau pour exprimer ce dont il rêve et transmettre cette idée à ses disciples, Dullin et Juvet, afin de créer une confrérie de farceurs, de comédiens formés au jeu acrobatique, à l'improvisation pure et mêlant aux techniques du clown l'esprit de la commedia dell'arte. On rêvait alors d'un comédien de théâtre qui aurait les vertus d'un clown total.

La disparition des figures légendaires de la clownerie durant la première moitié du XX^e siècle, liée au mélange des influences du théâtre amène à la nécessité de repenser le métier et donnent lieu à l'idée de formation, ce qui conduira à une vivification de l'art clownesque. Des écoles de cirque se créent comme celle de la Russie depuis 1926, et une incontestable nouvelle ère pour les arts du cirque et l'art du clown commence, même au niveau de la formation du comédien-clown.

A la fin du XX^e siècle, on les appelle les « nouveaux clowns », expression dérivée du « nouveau cirque » et correspondant à une sorte de renouvellement de l'esthétique clownesque du cirque. Le « nouveau cirque » reprend d'une autre façon le cirque traditionnel et développe une nouvelle esthétique, comme, par exemple, avec l'utilisation des animaux : le nouveau cirque refuse leur domestication comme dans le cirque traditionnel et la critique en montrant des artistes qui jouent avec les animaux. Les « nouveaux clowns » sont eux le résultat de la recherche des clowns destinée à créer des personnages originaux et aussi émouvants que comiques.

Le mélange des arts a contribué à donner au clown de nouvelles formes. Le clown prend sa place à côté de tous ses compagnons de scène. Il est même parfois le fil qui unifie l'histoire ou l'expérience du spectateur comme le font les clowns du Cirque du Soleil.

Ces nouveaux clowns condensent leur capacité de provoquer le rire et la combinaison avec d'autres fonctions, en tournant le monde et ses structures en parodies de l'homme et de son devenir : on peut trouver des clowns bouffons, des clowns professeurs, des clowns psychanalystes, des clowns parleurs, des clowns chanteurs, des clowns acrobates, des clowns scientifiques, des clowns vampires, des clowns médecins, des clowns funambules, des clowns voyageurs, etc. Comme dirait le clown russe Slava Polunin : le clown est l'humanité, les nouveaux clowns sont la nouvelle humanité, chercher son propre clown consiste donc à chercher en soi l'humanité et la partager.

1.6 Etudier pour devenir un clown

Au théâtre, c'est le prolongement de la conviction de Jacques Copeau que « le clown, voilà le vrai acteur ! ». L'école internationale de Jacques Lecoq fondée en 1956 à Paris est d'ailleurs à l'origine d'une orientation du travail de clown dénommée « à la recherche de son propre clown ». « La renaissance du nouveau clown s'est produite le 19 avril 1961, rue du Bac, chez Jacques Lecoq », explique Pierre Byland. « Pierre Byland a ramassé le nez rouge des arènes du cirque et nous l'a amené à l'école » ajoute Jacques Lecoq. « À l'époque, c'était un point rouge mystérieux qui réinterrogeait beaucoup gens et qui les a rassemblés » poursuit Pierre Byland.

Dans sa méthode de formation de l'acteur appelée « à la découverte de son propre clown »¹⁷⁰, Jacques Lecoq développait l'utilisation du clown, de son image et de son fonctionnement, dans le but de la connaissance de soi. Quand Jacques Lecoq, mime et pédagogue, s'est mis à faire une recherche sur les relations entre la commedia dell'arte et les clowns de cirque, il est arrivé à ce constat : « Le clown n'existe pas en dehors de l'acteur qui le joue. Nous sommes

¹⁷⁰ Agnès PIERRON, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Editions Stock, 2003, Paris, p. 37-38.

tous des clowns, nous nous croyons tous beaux, intelligents et forts, alors que nous avons chacun nos faiblesses, notre dérisoire, qui en s'exprimant, font rire ». C'est ainsi que Lecoq, qui jusque-là travaillait essentiellement à partir du masque neutre, se mit à explorer le clown en chacun de nous, en transformant une faiblesse personnelle en une force théâtrale¹⁷¹.

Lecoq propose de réaliser un voyage à l'envers : « Paradoxalement nous touchons la limite inverse de l'approche pédagogique menée tout au long de l'enseignement. Pendant des mois, j'ai demandé aux élèves d'observer le monde et de le laisser se refléter en eux. Avec le clown, je leur demande d'être eux-mêmes le plus profondément possible et d'observer l'effet qu'ils produisent sur le monde »¹⁷². Le va-et-vient entre l'acteur et le personnage constitue un voyage dont le but est le voyage lui-même. L'acteur n'a pas comme objectif d'entrer dans le corps d'un personnage préétabli, il doit découvrir en lui la part clownesque qui l'habite. Chaque personne possède en lui-même son dérisoire, donc ses propres faiblesses et ses défauts, sur lesquels peut se développer sa démarche personnelle de clown. C'est à partir de là que l'histoire du clown prendra un chemin tout à fait indépendant et autonome du cirque. Le clown développera tout un système sémiotique propre en relation avec sa création et avec le public où qu'il se produise. Dans le troisième chapitre de cette partie, nous tâcherons d'approfondir le langage et la sémiotique du clown contemporain.

Notons enfin que ce renouveau du clown s'est étendu jusqu'au cirque contemporain qui accueille une génération de « nouveaux clowns ». En effet, au XXI^e siècle, le cirque renoue de façon créative avec l'art dramatique comme on peut le voir avec des cirques comme Le Cirque Plume ou Le Cirque du Soleil qui font souffler « l'esprit du clown » (tour à tour burlesque, onirique, poétique, absurde...) dans la mise en scène des numéros et même dans le spectacle dans son ensemble. « C'est le cas dans la formation des artistes de cirque, dans la formation des acteurs de théâtre et des clowns, comme le montre le travail de l'École nationale du Cirque de Châlons-en-Champagne qui, à côté des diverses techniques du cirque, donne une place importante à la formation dramatique. La compagnie des Nouveaux Nez qui

¹⁷¹ Jacques LECOQ, *Le corps poétique*, Actes Sud Papiers, Paris, 1997, p. 30.

¹⁷² *Ibid.*

regroupe des clowns formés dans cette école de cirque, joue ses spectacles dans les théâtres»¹⁷³.

De même se forment des troupes de clowns qui créent des spectacles de théâtre constitués uniquement de personnages de clowns. Le Théâtre Licedei, par exemple, avec le spectacle *Semianiki* (la famille) est un travail de clown à plusieurs très remarquable de ce point de vue. Au Festival de burlesques et excentriques du Samovar en mai 2011, on pouvait constater que se présentaient plus de spectacles qualifiés de « cabarets clownesques » avec la participation de plusieurs clowns sur scène simultanément. A ce propos, les parades du cirque moderne n'étaient pas loin de la transformation du clown : « La parade du cirque Fanni disparue vers le début des années soixante, était étonnante. Toute la famille s'y mettait, danseuses en tutu, aboyeur en dolmans soutachés d'or, quelques musiciens à leurs cuivres et à leurs percussions, des augustes dépenaillés à nez rouge. A l'intérieur, pour le spectacle payant, on retrouvait les uns et les autres devenus acrobates, écuyers, jongleurs, funambules. Mais les clowns avaient disparu, comme une promesse non tenue. »¹⁷⁴

2 CHAPITRE II : Reconstitution de l'histoire du clown en Amérique latine

2.1 Les vestiges du comique dans l'Amérique précolombienne

Les premières civilisations d'Amérique latine sont apparues avec la poterie, l'architecture monumentale et les premières villes. Les Olmèques dominaient l'Amérique centrale plusieurs siècles av. J.-C. La civilisation maya, apparue au III^e millénaire av. J.-C., a connu son apogée du III^e au X^e siècle avant de connaître une décadence progressive et de disparaître au moment de la conquête espagnole au XVI^e siècle. Les Mayas édifièrent d'imposants temples et des pyramides, ils possédaient déjà des connaissances en astronomie ou en mathématique, comme en témoignent les multiples cycles du calendrier maya. Les origines du peuplement de l'Amérique soulèvent de nombreux problèmes parmi les spécialistes. Les modalités et la

¹⁷³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁴ Alfred SIMON, *La planète des clowns*, Ed la manufacture, Lyon, 1988, p. 134.

chronologie de ce peuplement sont toujours discutées et réévaluées en fonction des découvertes.

Dans ces civilisations il est possible de distinguer trois phénomènes importants en relation avec la présence d'un acteur comique ou au moins grotesque et chamanique : la participation d'hommes habillés de façon grotesque dont le rôle était de prendre le corps mort ou les organes des humains sacrifiés lors de rituels et de cérémonies. Les dessins et peintures des chasseurs de cette période, découvertes sur les pierres et les pyramides, montrent la présence d'êtres montés sur des échasses qui participaient aux danses rituelles et permet, par déduction, de supposer la présence du shaman, personnage associé aux toutes premières formes du jeu de l'acteur dans l'histoire du théâtre antique.

Cependant les données plus précises sur la présence du jeu comique dans les cultures antérieures à l'arrivée des Espagnols datent du X^e siècle ap. J.- C. Les *toltecas* (Toltèques), une civilisation venue du Teotihuacan au Mexique et qui vivaient autour du Xe siècle ap. J.- C., pensaient, selon leur philosophie appelée « nahuatl », que la raison pour laquelle la génération se multipliait donnant lieu à la création, était le désir de Dieu de s'amuser avec le spectacle des habitants du *tlaltícpac* (la surface de la terre). Dans les représentations plastiques de leur culture, on peut voir des sculptures en terre cuite symbolisant des visages d'hommes appelés *las caritas graciosas de veracruz* (les visages gracieux de veracruz- à l'image), représentant des hommes en train de faire des grimaces pour leurs dieux. Pour plusieurs groupes indigènes d'Amérique du Sud, le rire était un comportement lié très étroitement aux forces des dieux personnifiés dans le feu, la lune, le soleil. Ceux qui par leur comportement avaient des caractéristiques proches des bouffonneries souvent sexuelles étaient touchés par les forces des dieux. Car c'était en faisant rire les dieux que l'on pouvait obtenir des bienfaits à travers le feu et les saisons pour les récoltes. Ces hommes ne recevaient pas de nom comme les *Katcina*, ou les *Trickster* des Indiens d'Amérique du Nord, mais dans les fonctions qu'ils exerçaient entre les individus et les dieux, ils avaient un rôle très semblable.

Pendant plusieurs siècles l'Amérique précolombienne subira des guerres entre les civilisations indigènes, des guerres qui impliquaient des batailles et des destructions sauvages d'êtres humains et d'animaux mais aussi des fêtes et des victoires. On sait que ces fêtes étaient organisées par différents empereurs. Elles incluaient dans leur organisation des sacrifices humains, comme la participation de danseurs et de musiciens, dont plusieurs d'entre eux étaient les esclaves du peuple dominé obligés d'amuser les empereurs et les peuples dominants.

L'écrivain Bernal Diaz Del Castillo, officier d'Hernán Cortés, décrit dans ses chroniques que le roi Moctezuma avait dans sa cour deux bouffons nains qui l'accompagnaient et le divertissaient. Il existait, de la même façon qu'en Europe, un personnage qui avait cette fonction de faire circuler le rire parmi les organisations du pouvoir. Cependant, l'entourage de ces nains était bien différent d'une cour européenne. Les comportements sauvages et les organisations du rituel étaient trop complexes pour pouvoir les interpréter comme l'origine du métier comique en Amérique du Sud.

Toutefois, comme nous l'avons expliqué dans l'histoire du cirque, le spectacle et toutes les formes de rituel furent conquis par la culture espagnole et par la religion catholique, en utilisant tous les moyens de persuasion : guerres, invasions, théâtre évangéliste et toute sorte de censure. Les introuvables chroniques historiques qui sont accessibles aujourd'hui relèvent de données impressionnantes sur le projet colonisateur de la culture espagnole en Amérique du sud. Tout ceci rend très relative l'information qu'on peut rechercher des formes du spectacle précolombien. Cependant, on attribue aux cultures préhispaniques le germe des genres théâtraux de la rue avec l'utilisation de marionnettes géantes et de petites sculptures articulées utilisées dans les rituels, les fêtes et carnavals.

Dans les fêtes on trouvait les représentations publiques des *maromeros*, avant les *volantineros*. Le public identifiait très vite les rôles des personnages et il nommait le moins doué du terme de *gracioso*. Ce mot, issu lui-même du théâtre espagnol, identifie le personnage qui était chargé de faire rire dans la *maroma*. Le *gracioso* est un personnage qui apparaissait dans les intermèdes et les saynètes de la comédie espagnole. Les *maromas* étaient

des spectacles de rue qui devaient être autorisés par le roi. Ces représentations avaient souvent lieu le jour de son anniversaire. La *maroma* est devenue un art populaire qui s'est intégré à la vie quotidienne tout en étant considéré comme un art mineur à côté de la danse. Dans la culture préhispanique on pouvait constater une forte présence de la danse lors des festivités, tout comme les déguisements et gestes rituels tous chargés d'une signification symbolique. L'historienne Aída Balta dans son œuvre parle de la présence d'êtres difformes, une information donnée également par l'historien de l'Amérique, Garcilaso de la Vega, à propos de l'existence de maisons de bossus, chanteurs, danseurs et amuseurs ambulants chez les Incas avant l'arrivée des Espagnols : « Ils créaient la vie, une vie plus agréable à vivre avec ses grâces et remuements et par cela ils recevaient un traitement particulier »¹⁷⁵. L'aspect artistique du rôle des bossus, des chanteurs, des danseurs peut être interprété comme un produit du métissage qui se produira avec la rencontre des deux cultures tout au long du XV^e siècle.

2.2 Le XV^e siècle : danseurs, mimes, maisons des bossus, matachins, marionnettistes, le personnage du « noir » et le gracioso ou personnage du « bobo » dans la *maroma*

L'un des groupes les plus importants pendant les fêtes et célébrations, était constitué par les danseurs, dont l'intervention était indispensable dans le Corpus Christi¹⁷⁶ et dans la représentation de différents jeux. Les danseurs étaient payés par les religieux. Par conséquent, deux groupes différents d'« artistes » étaient présents pendant cette période et gagnaient de l'argent avec les danses : les ambulants qui arrivaient dans les villages au moment des fêtes et ceux qui dansaient payés par l'Église elle-même. Ils devaient faire toutes sortes de spectacles comme des pantomimes, des jeux de paille et de lances, de « des noirs et des chrétiens », des épisodes de cavalerie, entre autres. Ces danseurs-là ressemblaient aux jongleurs du Moyen-Âge européen.

Les *volantineros*, étaient un autre groupe de danseurs acrobates qui dansaient sur des grosses cordes, tout comme les funambules, ils faisaient partie de la *maroma*. Cependant, ils étaient

¹⁷⁵ Aida BALTA, cité par Marina Lamus Obregón, *Geografías del teatro en América Latina, Un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010, p. 32.

¹⁷⁶ Le Corpus Christi était la fête de l'Église catholique pour célébrer l'eucharistie.

socialement plus marginalisés, car associés à la rue et à l'errance. Ils basaient leurs représentations sur l'improvisation, la gestualité exagérée et la mimique caricaturale. Toutes leurs activités répondaient à une logique laïque sans aucun objectif religieux et chrétien.

Lorsque le spectacle rituel et cérémoniel de caractère indigène devenait profane il était immédiatement dénoncé comme un acte de barbarie et critiqué pour son manque de civilisation. On obligeait beaucoup de danseurs et de jongleurs à s'adapter aux représentations de la passion du Christ pendant la période des fêtes. C'est pourquoi les formes du théâtre de rue resteront toujours en marge de l'Église dans l'histoire de l'Amérique latine.

Le mime imitait les gestes « ridicules » du peuple tandis que les danseurs se reposaient. D'autres sources d'historiens de l'église catholique, distinguent le mime de la pantomime à cette époque, et définissent le mime comme un individu qui représentait grossièrement des rôles de femme, alors que le pantomime était un connaisseur de son métier parce qu'il exerçait son corps depuis l'enfance afin de pouvoir sortir purifié dans les danses. Les formes grossières et gesticulantes du mime venaient du théâtre de fête alors que le pantomime était admiré pour son exercice et sa pratique corporelle et pouvait être demandé lors des fêtes religieuses.

Les *matachines* étaient des danseurs d'épée qui parodiaient les danses guerrières de l'Antiquité. Ils réalisaient une danse comique et héroïque avec quatre, six ou huit *matachines* qui, accompagnés de musique, faisaient des grimaces et luttaient avec des épées en bois et des vessies remplies d'air (qui servaient à produire le bruit après le coup d'épée) Le *matachín* trouve son origine chez les mimes antiques. Au milieu du XVI^e siècle il reçoit l'influence de la comédie italienne, bien que, après être arrivé en Amérique, il reprenne aussi des éléments des danses, des chants et d'autres expressions artistiques des natifs. Le *matachín* est lié aux carnivals et aux fêtes populaires avec des vêtements distincts et des fonctions différentes selon le pays et la tradition. Cependant il garde dans son costume l'épée ou bâton pour taper ou frapper les autres dans toutes ces apparitions.

Le marionnettiste hissait des théâtres de marionnettes, des retables ou des machines sur des tréteaux en pleine fête et carnaval. L'arrivée des marionnettistes est très tôt documentée dans l'équipage des embarcations, mais les informations sur ses représentations sont tardives, par exemple sa présence lors des réceptions et des fêtes importantes. On ne tardera pas à censurer leur liberté de personnifier des gens d'Église, tout comme les gestes et les textes des marionnettes.

En tant que personnage théâtral « le Noir » plonge ses racines dans la *commedia dell'arte* et parvient jusqu'à la comédie du Siècle d'or espagnol. En Amérique latine le personnage s'est développé conformément à l'ethnie métisse. Le Noir est une figure de contraste, un personnage pittoresque, comique, avec des sorties audacieuses et ingénieuses, bien que jamais trop intelligent : le domestique loyal, fidèle, capable de donner sa vie pour ses amis « blancs ». Le Noir ou « *negrito* » a été surtout présent dans le théâtre *costumbrista*, quelques années plus tard en personnifiant la figure de l'esclave. Ce personnage est présent dans les parodies et dans la partie burlesque des textes dramatiques, avec ses propres caractéristiques linguistiques relatives à la diction et la syntaxe, la création de nouveaux verbes ingénieux à partir de substantifs et la conservation de vocables purs déjà perdus dans les grandes villes, dû à son origine noire.

Il existait des personnages-types joués par des comédiens ambulants. Parmi ceux-ci, le plus cité est la caricature d'un *bobo* (idiot - sot) jouée par un indigène, qui faisait tout à l'opposé de ce qu'un autre personnage lui ordonnait de faire, ce qui provoquait une grande hilarité parmi les spectateurs. Cette donnée importante permet d'indiquer que les religieux permettaient aux natifs de jouer aussi dans les pièces brèves de caractère profane, ou que des histrions espagnols ont directement influencé les indigènes nahuatl intéressés à jouer dans des œuvres religieuses, tout comme c'était le cas dans la culture populaire ibérique à la même époque. Si on considère le sot plus lié à la culture espagnole qu'au nahuatl, il est compréhensible que selon leurs idées colonisatrices ils incluaient volontairement des acteurs natifs pour le rôle du *bobo* dans les pièces brèves, cela afin produire un effet comique plus grand, et un effet supérieur des colonisateurs étant donné que les spectateurs étaient majoritairement indigènes.

Mimes, matachines, negritos, bossus et bobos, dans le période de la colonisation, sont par leur présence, des véritables ancêtres de l'auguste, assimilés aux jongleurs, fous et *pagliaros*, il joueront le rôle d'amuseurs imprévisibles et dérisoires, de fantaisistes capricieuses, de provocateurs sages, de confidents, de conseillers, et sans le savoir de révélateurs.

2.2.1 *La censure*

En général, les marionnettistes ont eu beaucoup problèmes avec les autorités à cause des critiques, de l'utilisation des gros mots et des histoires que représentaient les guignols. Des chroniques de spectacles finissent abruptement parce que les opérateurs des marionnettes devaient s'échapper avant leur arrestation. En 1787, le visiteur espagnol Escobedo a interdit aux habitants de Lima d'être témoins des représentations de marionnettes, d'équilibristes et de prestidigitateurs, en les qualifiant de « licenciées ». À la fin du XVIII^e siècle certains marionnettistes de Tunja (Colombie) ont dû répondre à une plainte parce que leurs pantins avaient des vêtements religieux et jouaient dans des aventures peu saintes.

Par conséquent, durant tout le XVIII^e siècle des édits ont été rédigés dans les principales villes latino-américaines, dans lesquels étaient interdits les marionnettes, les masques, et les déguisements durant le carême, ainsi que certaines danses afin d'éviter que la population « offensât le Dieu ». « Cet prohibition répondait à la nécessité d'interdire les processus parodiant le sacré qui commençaient à se manifester dans les fêtes populaires et les carnivals. De même, il s'agissait de finir une fois pour toutes avec l'utilisation du masque indigène, qui réapparaissait dans les foires communautaires »¹⁷⁷.

L'écrivaine Dolores Bravo¹⁷⁸ explique à quel point la censure était dangereuse pour le développement artistique de la comédie mexicaine au XVII^e siècle. La censure affectera directement les deux genres de comédies qui se jouaient pendant tout le XVII^e siècle, les comédies de cape et d'épée et les comédies historiques. Les comédies de cape et d'épée, si

¹⁷⁷ Marina LAMUS OBREGON, *Geografías del teatro en América Latina, Un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010, p. 95.

¹⁷⁸ Dolores BRAVO, *Antología. Juana Inés de la Cruz*. Estudio introductorio y notas de Dolores Bravo. Tomo VII (Serie: Teatro mexicano historia y dramaturgia). México, 1992, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 31.

poursuivies par la censure ecclésiastique, ont été très populaires par leur façon de traiter le sujet amoureux, pour leur écriture du point de vue féminin et pour vouloir donner un rôle principal aux femmes, celui qu'elles n'avaient pas dans la vie réelle. L'atmosphère de ces œuvres était urbaine, avec de jeunes personnages courtois et ingénieux, des galants et des dames pris dans des malentendus avant d'atteindre l'amour. L'honneur et l'amour perdent les caractéristiques terribles qu'ils avaient dans d'autres comédies pour regagner une dimension spirituelle et aimable, puisque celles-ci avaient des éléments carnavalesques. Les chroniques historiques de Dolores Bravo, racontent comment les dames s'échappaient de leurs maisons déguisées en bonnes ou en hommes pour ne pas se faire reconnaître pendant la représentation.

La comédie historique était basée sur un événement réel : des batailles, des mariages, des tournois, ou la mort d'un bandit des mains de la justice. Malgré cela, elle n'échappait pas tout à fait à la censure.

Quelques normes établies à l'époque sont le meilleur indicateur des transgressions qui étaient usuellement commises. En 1771, le vice-roi Amat avait dédié dix-sept articles d'une ordonnance à punir les spectateurs: « Aucune personne distincte du personnel ne pouvait passer aux chambres ou intérieurs du colisée ; les curieux ne pouvaient pas être témoins des répétitions; les hommes ou les femmes avec le visage dissimulé par leur vêtements ne pouvaient pas rester dans les couloirs ou les coins du colisée, chacun devait occuper sa place et y rester »¹⁷⁹. En 1777, le vice-roi Manuel Guirior promulguait une déclaration: « les cris impropres n'étaient pas tolérés, les hommes devaient enlever leurs chapeaux, il était absolument interdit de fumer, applaudir indiscrètement, parler ou chuchoter pendant les représentations »¹⁸⁰. En 1783, à Buenos Aires, le vice-roi Vértiz, fait installer une planche qui réduit les lumières de la rampe, d'une hauteur d'à peu près 17 centimètres, pour couvrir les pieds des comédiennes pendant qu'elles dansaient ou jouaient, car les hommes pouvaient regarder leurs jambes quand elles exécutaient certains mouvements.

¹⁷⁹ Marina LAMUS OBREGON, *op.cit.*, p. 145.

¹⁸⁰ Ibid.

Les principes libéraux sur lesquels les républiques ont été construites ont conservé la mentalité coloniale. Les histoires, traditions et performances spectaculaires, ont été récoltées et classées dans le folklore de chaque pays. C'est pour cette raison qu'il est difficile de reconstruire l'origine ancestrale des formes des personnages comiques dans l'Amérique préhispanique. Néanmoins, les sources chronologiques et les chroniques nous permettent de comprendre à quel point le comique et les personnages comiques appartiennent à chaque tradition culturelle, quelle que soit la croyance religieuse et quelle que soit la condition sociale. La présence du *bobo* indigène, du Noir, des marionnettistes, des *volatineros*, rapprochent la culture préhispanique des cultures du monde, plus que nous le pensons. Pour le clown actuel, il s'agit des ancêtres très proches de notre propre histoire, plus que de l'histoire européenne. Or, ce personnage arrive au Mexique à la fin du XVIII^e siècle dans un panorama culturel très complexe. Au niveau social, la disparition de presque 60 % de la population indigène plus la construction systématique de couvents et de châteaux a donné lieu à une séparation en classes sociales très profonde. Cette séparation va perdurer pendant tout le XIX^e siècle bien que l'indépendance fut proclamée en 1821. Le métissage et l'adaptation totale à la langue espagnole signifieront pour les arts l'accès à tous les textes littéraires venus d'Espagne et l'adaptation des croyances religieuses à la nouvelle culture. Après l'Indépendance, le théâtre va chercher par tous les moyens à recréer le mythe indigène, mais à cause de l'absolutisme de cette nouvelle mentalité, le théâtre devra adapter l'ordre des choses primitives et ancestrales aux concepts de la religion et du pouvoir catholiques. C'est dans ce contexte qu'arrivent les premiers spectacles de cirque en Amérique du Sud, trouvant là un lieu et un public idéal avec un grand désir d'amusement.

2.3 Le clown de cirque arrive en Amérique

C'est en plein mouvement d'indépendance (1808) qu'arrive le cirque moderne au Mexique, le Royal Cirque équestre de l'Anglais Philip Lailson, à Veracruz. La grande innovation du cirque était d'exhiber des prouesses avec les chevaux et une acrobatie comique qui s'entremêlait aux exploits de cavaliers équestres. Ce cirque restera en Amérique du Sud jusqu'à sa transformation et disparition quelques années plus tard.

En 1841, le premier cirque mexicain apparaît : le cirque olympique José Soledad Aycardo. José Soledad Aycardo était marionnettiste, clown et acrobate. Il sera le premier entrepreneur de cirque mexicain et artiste fameux à laisser un grand héritage pour le cirque mexicain. Son personnage de clown était très acclamé puisque sa prouesse était de jouer en vers. En effet, il interprétait en vers au milieu de la piste une version propre des pièces *El hijo prodigo* (*Le fils prodigue*), et *Las cuatro apariciones de la virgen guadalupana* (*Les quatre apparitions de la vierge de Guadalupe*)¹⁸¹. Il avait débuté dans le cirque en tant que comique, avant de monter sur scène dans des théâtres mexicains.

Sur le jeu des comiques du cirque débutant en Amérique latine il existe très peu de documents. Cependant, après avoir vu le spectacle de la famille Podesta¹⁸² en 1888 en Argentine, l'écrivain José Valero a écrit une lettre à la famille Podesta dans laquelle il témoignait : « votre manière de représenter est très différente de celle des autres théâtres ; dans le nôtre par exemple, seulement les premières figures et parfois la deuxième parlent, gesticulent et se meuvent, dans votre spectacle tout le monde fait quelque chose, sans gêner personne. De façon simultanée, je vois des gens assis jouant aux cartes, qui parlent, boivent ; au deuxième plan je vois quelques musiciens qui jouent leurs instruments, le monsieur loyal reste attentif à tout ce qui se passe sur scène, tout le monde est dans son rôle... jusqu'aux chiens qui travaillent chez vous, ils sont artistes, parce qu'ils savent ce qu'ils ont à faire. Vous portez la fiction au point qu'elle devient vérité. Pendant les combats on sent le désir de crier : ça suffit ! Ceux qui voient pour la première fois un spectacle comme celui-ci, avec un langage auquel il faut habituer l'oreille, avec son naturalisme et avec l'enthousiasme avec lequel vous le faites, comprennent pourquoi le public est ému et enthousiasmé. »¹⁸³

Pendant tout le XIX^e siècle les spectacles de cirque qui arriveront auront deux particularités : un désir d'innovation et de surprise constante du public, que ce soit par les numéros d'acrobatie ou des numéros nouveaux ou avec l'apparition de clowns étonnants par leur jeu et l'invitation d'artistes mexicains ou d'Amérique du Sud dans leurs spectacles.

¹⁸¹ Pièces écrites par le prêtre Juan Espinosa Medrano (Pérou 1629-1688) et publiées au Mexique en 1918.

¹⁸² Le clown José Podesta (1858-1936) fut très fameux en Argentine avec son clown « Pepino ».

¹⁸³ Jose Valero, cité par Adam VERSÉNYI, *El teatro en America latina*, Universidad de Cambridge, Gran Bretaña, 1996, 324 p., p. 92.

Le cirque a eu une étape d'évolution importante en Amérique du Sud dès 1864, notamment grâce au cirque de l'Italien Giuseppe Chiarini qui introduisait des nouveautés artistiques venues d'Europe et des États-Unis. Le cirque Chiarini était le premier à avoir un théâtre fixe éclairé au gaz et des numéros avec des animaux autres que les chevaux, comme la danse du chien blanc, qui l'a rendu fameux.

La famille anglo-américaine Orrin s'est installée en 1881 au Mexique avec son Cirque Métropolitain et son fameux clown Ricardo Bell. Toute la famille Bell était constituée d'acrobates équestres. En 1890, Ricardo était déjà célèbre, non seulement comme acrobate, mais comme un grand clown de prestige national. En 1894 était inaugurée la saison du Cirque Théâtre sur la Place Villamil. L'entreprise Orrin y présentait deux clowns, l'Allemand Bliss et Ricardo Bell, ainsi qu'un nain appelé Florentino Carbajal, surnommé le Pirriplín. Ricardo Bell a été une figure du cirque pendant 30 ans, d'abord en travaillant comme acrobate équestre et ensuite comme clown. Toute cette expérience lui avait permis de connaître en détail la psychologie du peuple mexicain, au point d'arriver à avoir une influence décisive sur la vie du cirque au Mexique, particulièrement en ce qui concerne la transformation du clown. Il est parvenu à être le clown mexicain, après avoir obtenu la nationalité mexicaine.

Parmi les innovations probablement les plus importantes apportées par Ricardo Bell pour les clowns mexicains il faut noter la construction de l'entrée clownesque avec des dialogues, qui n'étaient plus en vers et l'introduction de l'auguste, nommé *patiño* à ce moment-là au Mexique. Il a donné le statut d'acteur aux clowns de cirque. Cette influence introduite par le clown anglais, venu d'abord du cirque Chiarini au Mexique, est demeurée jusqu'à nos jours. À partir de cette époque la lignée des clowns mexicains allait commencer son évolution et son enrichissement grâce à l'idiosyncrasie populaire mexicaine.

Ricardo Bell était ami intime du poète et homme politique mexicain, Juan de Dios Peza (1852-1910), qui avait dédié son poème *Reir llorando* (*Rire en pleurant*) aux clowns de l'époque:

2.3.1.1 REIR LLORANDO¹⁸⁴

*Viendo a Garrik -actor de la Inglaterra-
el pueblo al aplaudirlo le decía:
"Eres el más gracioso de la tierra,
y el más feliz..."*

Y el cómico reía.

*Víctimas del malhumor, los altos lores
en sus noches más negras y pesadas,
iban a ver al rey de los actores,
y cambiaban su malhumor por carcajadas.*

*Una vez, ante un médico famoso
llegóse un hombre de mirar sombrío:
"Sufro -le dijo-, un mal tan espantoso
como esta palidez del rostro mío".*

*"Nada me causa encanto ni atractivo;
no me importa mi nombre ni mi suerte.
En un eterno malhumor, muriendo vivo,
y es mi única ilusión la de la muerte".*

-Viajad y os distraeréis.

-¡Tanto he viajado!

-Las lecturas buscad.

-¡Tanto he leído!

-Que os ame una mujer.

-¡Si soy amado!

-¿Pobre seréis quizá?

-Tengo riquezas.

-¿De lisonjas gustáis?

-¡Tantas escucho!...

-¿Qué tenéis de familia?

-Mis tristezas.

-¿Váis a los cementerios?

-Mucho... mucho...

-¿De vuestra vida actual tenéis testigos?

*-Sí, más no dejo que me impongan yugos;
yo les llamo a los muertos mis amigos;
y les llamo a los vivos mis verdugos.*

¹⁸⁴ Juan de Dios PEZA, *Cantos del Hogar*, Mexique, 1890, Ed. 2011, Nabu Press. 164p.

*-Me deja -agregó el médico- perplejo
vuestro mal, y no debo acobardaros;
tomad hoy por receta este consejo:
"Solo viendo a Garrik podréis curaros".
-¿A Garrik?*

*-Sí, a Garrik... la más remisa
y austera sociedad le busca ansiosa;
todo aquél que lo ve muere de risa;
¡Tiene una gracia artística asombrosa!
-¿Y a mí me hará reír?*

*-¡A sí, os lo juro;
él, sí, nada más él; más... ¿qué os inquieta?
-Así -dijo el enfermo-, no me curo;
¡Yo soy Garrik!... Cambiadme la receta.*

*¡Cuántos hay que, cansados de la vida,
enfermos de pesar, muertos de tedio,
hacen reír como el actor suicida,
sin encontrar para su mal remedio!*

*¡Ay! ¡Cuántas veces al reír se llora!
¡Nadie en lo alegre de la risa fíe,
porque en los seres que el dolor devora
el alma llora cuándo el rostro ríe!*

*Si se muere la fe, si huye la calma,
Si sólo abrojos nuestra planta pisa,
Lanza a la faz la tempestad del alma
Un relámpago triste: la sonrisa.*

*El carnaval del mundo engaña tanto,
Que las vidas son breves mascaradas;
Aquí aprendemos a reír con llanto,
Y también a llorar con carcajadas.*

Pendant la Révolution mexicaine, le Cirque mexicain Atayde Hermanos né en 1888, à Mazatlán, se présentait comme un cirque très riche par l'utilisation des vélos, trapèzes, clowns, jongleurs, tous de la même famille et d'origine mexicaine. Ils jouaient sur les places de taureaux et dans les *patios*, des cours intérieures des grandes maisons, puis ce fut le premier cirque sud-américain à tourner en Amérique pendant vingt ans, entre 1926 et 1946.

La famille Atayde allait donner l'impulsion et l'envie à de nombreuses familles mexicaines qui allaient former leur cirque de tourner pendant des décennies dans toute l'Amérique : la famille Gasca, et son cirque des frères Gasca. Le père Gasca s'est marié avec Soledad Hernández dont il eut cinq enfants Toribio, Manuel, Miguel, Luis, et Herlinda Gasca qui s'est elle-même mariée avec le clown Chocolat, fils du clown cubain Chocolat, partenaire du clown Foottit à Paris en 1897.

On constate une vraie prolifération de clowns de cirque dans le Mexique des années quarante : *Yoyito, Tay, Toto, Arañita, Periquín, Pinilillo, Firulais, Chapulín*, le clown *Carolito*, surnommé plus tard « René le roi des clowns », qui affirmait qu'un cirque n'était rien s'il n'y avait pas de clowns.

Entre 1871 et 1940 arriveront en l'Amérique centrale et du Sud plus de 15 millions d'immigrants. Les comédiens mexicains se sont ouverts à la proposition moderne du cirque, le chapiteau, dans l'objectif d'attirer les touristes étrangers. Ils offraient des représentations très élaborées basées sur des danses folkloriques et d'anciennes coutumes nationales adaptées aux législations publiques. Les artistes de chapiteaux se sont convertis en compagnies itinérantes qui allaient de village en village et d'une région à l'autre. Ce schéma a été repris par les artistes d'autres pays pendant les décennies suivantes, à peu près à partir de 1930.

2.4 Le clown en Colombie

Après lecture d'un peu plus de deux mille journaux colombiens pour cette recherche¹⁸⁵, on constate qu'à peine une vingtaine d'articles depuis 1858 nous renvoient à des spectacles de cirque, de films comiques, de corridas espagnoles, mais pas un seul mot sur le clown.

¹⁸⁵ Ce processus de recherche a été entamé par une structuration de l'investigation basée sur l'ouvrage *Cent Années de Presse en Colombie (1840-1940)* de María Teresa Uribe, qui compile principalement la presse existante dans les archives de plusieurs bibliothèques colombiennes. Ce texte a permis une recherche ordonnée des documents journalistiques et publicitaires mentionnés et relatifs au clown en Colombie. Les données ont été obtenues à partir de journaux, sélectionnés en fonction des mots « théâtre », « cirque » et « culture » : *El*

La Colombie connaîtra une longue période de guerres civiles et de luttes pour obtenir finalement l'indépendance, période difficile qui laissera ce pays dans un état social très vulnérable. Une fois la nouvelle Espagne divisée en plusieurs pays, la Grande Colombie (qui incluait alors le Panama, l'Équateur et le Venezuela), se déclencha, en 1900, la guerre de « *los mil dias* » dite « des mille jours », guerre qui sépare la Colombie du Panama et après laquelle géographiquement l'Amérique du Sud s'isole du monde pendant de longues années. Pendant ce temps, le pouvoir et la mentalité espagnols déjà implantés dans la culture auront le temps pour marquer une forte différence entre les villes et les villages de zones rurales. Jusqu'aux années 40 la Colombie restera un pays majoritairement rural en plus d'être analphabète et pauvre, comme le décrit le roman *Cent ans de solitude* ; un pays en constant contraste entre la vie et la mort.

Toutefois, la fête et l'esprit joyeux existent pour s'opposer à la société en crise. Les traces du comique en Colombie vont se poursuivre dans l'esprit du rituel ancestral, dans les traditions des fêtes de carnaval et les traditions populaires qui ont perduré après l'époque coloniale, et qui ne sont pas toujours pris en compte par les journaux et très peu par le théâtre. Nous suivrons les personnages comiques en Colombie depuis le XIX^e siècle dans les manifestations rituelles et traditionnelles.

2.5 Le carnaval ou les fous folkloriques : *matachines, mogigangas y marimondas*

C'est surtout avec la présence d'Européens et d'Africains sur le territoire colombien que ces cultures commencent à influencer les fêtes locales. La religion et le culte se mêlent aux rites sacrés, où les plumes, les masques et les couleurs cherchaient à représenter et à recréer les animaux sauvages et où les danseurs se produisaient de manière purement ludique pour le divertissement du peuple.

Artista, El Clarín, El Mensajero, El Pelele, La Luneta, Thalía, El Artesano, El Bazar de Veracruz, El Comercial, El Correo del Valle, El Eco juvenil, El Ensayo, El Esfuerzo, El Estado de Medellín, El Imperial, El Mercurio, El Procenio, El Semanario ilustrado, La Beneficencia, La Epoca, La Juventud, La Lechuza, La Novela semanal, et le journal le plus important du pays *El Tiempo* ainsi qu'*El Colombiano*.

Bien que beaucoup d'éléments soient intégrés, les fêtes carnavalesques, les danses, l'esprit collectif, c'est-à-dire l'identité du peuple, se maintient malgré l'imposition de certains rites par l'Église catholique. Officiellement, l'origine de ces premières fêtes est signalée dès 1556 avec l'apparition de la Semaine sainte à Popayán, cérémonie catholique du décès et de la résurrection qualifiée de festivité populaire parce que la grande majorité des habitants y prenait part. C'est au XIX^e siècle qu'on a commencé à voir une série de festivités le long de la rivière Magdalena, festivités qui faisaient allusion à la Terre-Mère, à toute sa faune et sa flore. Ces festivités formaient des parcours avec des déguisements et des chansons, connus aujourd'hui comme des défilés, et qui se réalisaient généralement aux époques de reproduction. Avec le temps, ces festivités populaires ont cessé d'être des rites de la nature et des adorations des saints de chaque population pour se transformer en espace de loisir, mettant de côté les prières religieuses. Ces festivités populaires commencent ainsi à avoir une connotation de « désordre » et à se déplacer du sacré vers le profane, ou à osciller entre les deux.

Les carnivals de Colombie représentent une grande diversité culturelle, mais aussi géographique. Ils ont été proclamés en 2003 « chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité » par l'Unesco.

Le carnaval de Barranquilla est le plus ancien. C'est un carnaval dont la tradition remonte au XIX^e siècle et qui est connu pour être le deuxième plus important d'Amérique latine après celui de Rio de Janeiro, en beaucoup moins « commercial ». Officiellement, le carnaval dure moins d'une semaine, mais il s'étend en réalité sur un mois. Il a lieu les quatre derniers jours précédant le Carême, selon le calendrier chrétien. Pendant ce carnaval, les activités de Barranquilla sont temporairement perturbées car la ville est occupée par des danses de rue, des parades musicales, des défilés de danseurs, des jeux de personnages comiques déambulant et des spectateurs arrivant de tous les villages.

C'est dans les personnages charnels et profanes du carnaval que l'on peut retrouver la tradition du comique populaire en Colombie : les « *matachines* », les « *mojigangas* », les « *marimondas* » étaient des personnages populaires habillés de manière ridicule qui représentaient des animaux et des personnages fantastiques sortis des mythes et légendes indigènes qui dansaient, jouaient, alarmaient et suivaient le peuple.

La danse du *matachin* est une danse guerrière américaine pratiquée par les *pijao*, une ethnie des Caraïbes colombiennes, dans les préparatifs préalables à une action de combat. Son étymologie vient de la racine *maca* qui indique une épée de *chonta* (un palmier tropicale) ou de la racine quechua *macanacu* qui signifie *peleador* (batteur) et du langage inca qui pour le rôle de guerrier utilisait le mot *Ma-Ta-Ca* (Macanca) et pour les outils de bataille, *Ma-Ta-Cha* ou *Matachin*.

Le mot *matachín* a été transformé en Europe quand dans les mascarades ont été imposées des plumes américaines, puis ces vêtements évolueront jusqu'à devenir ceux du bouffon. Dans le dictionnaire étymologique il est indiqué que le mot *matachín* a été modifié en Europe et a donné en italien *Mattaccino*, *Matachino* ou *Mattasin*, une espèce de bouffon du XVe siècle.

La danse des *matachines* était une danse de préambule pour les actes d'importance comme le couronnement de caciques ou des personnes appelées à la guerre. Avec le métissage, les ethnies qui se sont formées n'ont pas abandonné leur coutume ancestrale que l'évangélisation chrétienne a utilisée ensuite pour son bénéfice en y superposant des saints et des vierges.

A la base de cette danse on trouve l'éternelle bataille entre le bien et le mal, qui représente Moctezuma vaincu et abandonné par son peuple, la tromperie de la Malinche avec ses sourires et la réunion finale du roi Moctezuma avec les dieux, tuant le taureau, représentant le mal. Chaque chose utilisée dans la danse depuis les combinaisons, les chignons, arcs, maracas, vêtements et instruments sont bénites par le prêtre, celui qui accepte qu'on mène à bien cette danse symbolique. Les pas de danse des *matachines* symbolisent, eux, les discours du croyant.

La fête des *matachines* a actuellement lieu à Guapi (Cauca) tous les 28 décembre. Cette festivité représente la confrontation entre le bien et le mal et elle est une des représentations dans les fêtes du Corpus Christi. Dans cette version du Cauca du jour des Innocents, les *matachines*, masqués, sont déguisés et tiennent dans leurs mains une corde avec laquelle ils poursuivent symboliquement leurs sœurs, les *mojigangas*. Auparavant le cortège était constitué d'épées symbolisant la lutte du bien contre le mal.

Les *matachines* ont le droit, au cœur de la festivité ou du carnaval, d'interagir avec le rite et avec le public à travers la danse et l'action de fouetter les participants. Tout comme les danseurs d'épées pendant la colonie. Ce sont, en somme, des comédiens qui jouent le jeu du chaman, seul à pouvoir aller constamment à l'intérieur du sacré tout en étant profane. Cet élément est porteur d'un grand intérêt pour notre recherche des repères précurseurs et historiques de l'esprit comique. Les *matachines* ne sont pas tous des clowns mais on peut cependant inversement dire que tous les clowns ont été des *matachines*. Son rôle avec le public permet au danseur *matachin* l'utilisation du fouet et son incarnation d'être spécial est le pacte fondamental du plaisir du rite et de l'humour.

La *mojiganga* est une moquerie envers les démons légendaires du XIX^e siècle. Cette moquerie consistait à élaborer des marionnettes qui représentaient les démons, à utiliser des masques avec la face de ceux-ci et à marcher dans les rues en étant effrayé de manière amusante.

La *mojiganga* se définit populairement comme un personnage avec plusieurs déguisements ridicules, notamment de figures animales. Pourtant il s'approche des bouffons et bossus. Ce sont de brèves représentations dramatiques, de caractère comique et satirique. Les *mojigangas* ont été interdites au XVIII^e siècle. Le terme de *mojiganga* a aussi évolué dans le sens de toute chose effectuée afin de ridiculiser une autre personne. De ce fait, le carnaval est une espèce de *mojiganga* puisqu'il s'agit d'une festivité publique où les gens sont déguisés, particulièrement en animaux, mais toujours avec des combinaisons ridicules.

Selon le directeur des archives historiques de la ville de Cali, « ceux qui persistent encore sont constitués de quelque dix jeunes en moyenne, qui ont conservé la coutume des carnivals anciens et de leurs pères ou de leurs parents », issus des quartiers marginaux. Ainsi, tandis que les uns jouent de leurs tambours et d'autres dansent en battant des fouets bruyants, certains se chargent de récolter l'argent que leur donnent les passants.

« Le loyer des déguisements nous coûte 15 000 pesos par jour », explique un jeune d'un quartier de la ville de Cali. Des groupes de *mojigangas* envahissent les rues et les feux de janvier à décembre. « Ce ne fait pas de doute qu'aujourd'hui la festivité est un mode de subsistance. Avant on accompagnait en musique la pérégrination, maintenant seulement avec des fouets (de caoutchouc) qui font du bruit et avec lesquels ils fouettent les gens sans leur faire de mal, seulement comme une partie de la fête », affirme Germán Patiño, anthropologue et chercheur du Cauca.

Ce qu'il nous intéresse d'examiner d'un peu plus près dans la tradition de la *mojiganga*, c'est son rapport au public, son côté joyeux et permissif en relation avec les gens du village, soit dans le cadre du carnaval, soit simplement dans la rue. La *mojiganga* est bien plus qu'un déguisement et un fouet, c'est un état d'esprit. Le fait de rendre ridicule n'est permis qu'aux *mojigangas*. Ainsi, le dérisoire et le ridicule sont-ils des procédures du jeu des personnages dans les fêtes et font partie du rite bien qu'il se soit pour ainsi dire banalisé.

La *marimonda* est l'un des personnages les plus représentatifs du carnaval. La *marimonda* est née lorsqu'un indigène, n'ayant pas les ressources lui permettant d'élaborer un déguisement traditionnel pour le carnaval s'est habillé avec une couche, une cravate et un pantalon abîmé, et a mis ces vêtements à l'envers, avec un sac de farine comme masque dans lequel il avait préalablement ouvert trois trous, correspondant aux yeux et à la bouche. Tout ceci comme un acte de moquerie envers les gens qui assistaient au carnaval avec leurs déguisements coûteux et élaborés. De nos jours, les villageois soutiennent que la *marimonda* est née comme une moquerie contre les fonctionnaires corrompus de l'État.

La *marimonda*, tout en renversant les codes de la fête, est devenue par son habit un personnage plein d'humour et aujourd'hui envié par les gens. Pour se rendre au rite de la fête et de la danse, nombreux sont ceux à préférer y aller comme *marimonda*. Avec le temps, la *marimonda* s'est aussi transformée selon l'individu qui la joue. Souvent des objets font allusion aux organes reproducteurs de l'homme et de la femme, en touchant plus l'aspect grotesque de son image et provoquant plus directement le public qu'il ne s'amuse de leur présence. La *marimonda* garde l'esprit du mime qui ridiculisait grossièrement pendant la période de la colonie. Et nous relève l'importance de tous ces personnages comme incarnations de l'esprit libre du comique dans la structure sociale et culturelle du pays. Esprit qui se prolongera dans la Colombie contemporaine avec les nouveaux clowns.

2.6 Le clown et l'héritage du théâtre *costumbrista* (théâtre traditionnel des coutumes)

La Colombie est un pays très religieux, catholique. Les farces qui se succédaient dans les représentations des mystères en Europe existent toujours en Amérique latine. Il y a un courant esthétique théâtral appelé *costumbrista* (un théâtre traditionnel de coutumes) où l'on représente des gens du peuple dans des situations stéréotypées : maris trompés, prêtres malhonnêtes, politiciens corrompus, tous pris dans des malentendus et des quiproquos. Les dialogues y sont toujours exprimés dans le langage propre aux paysans de village. Il s'agit plus d'une farce que de *commedia dell'arte*. Le théâtre *costumbrista* est le théâtre traditionnel comique colombien qui a connu toutes les vagues de la violence et est resté confiné au fin fond des petits villages car personne ne s'y intéresse plus depuis longtemps. Il est cependant d'une grande valeur traditionnelle car il est totalement populaire et les personnages des pièces représentent presque des archétypes de la société d'après la Colonie. Il met en scène très fidèlement le comportement des gens des zones rurales colombiennes et il est joué par des comédiens amateurs qui se transmettent leur rôle de génération en génération ou dans des troupes qui sont dirigées pendant de longues années par le même metteur en scène également dramaturge de la pièce. Le peu qui reste de ce théâtre n'a pas de subventions de l'Etat. Lors des fêtes d'anniversaire des petits villages sont organisés des festivals où le théâtre *costumbrista* devient une forme d'humour propre aux gens du village qui se voient représentés dans les pièces.

Si le langage du clown est arrivé en Colombie comme une influence européenne, en fouillant notre culture et en voyant surgir les nouveaux clowns, il devient cependant évident que ce langage poétique basé sur l'autodérision et son aspect enfantin, tendre et émouvant, a toujours existé, même si depuis dix ans on remarque plutôt sa renaissance.

Le XIX^e siècle a été, outre une période difficile au niveau social et politique, une période très importante dans l'histoire de la littérature et de l'art en Colombie. Le *costumbrismo* (costumbrisme), en particulier, est une littérature propre, qui ne suit pas les influences des modèles culturels et artistiques européens. Celui-ci devient important comme genre littéraire vers la fin du XIX^e siècle, surtout dans les contes et les romans. Sa caractéristique principale est de mettre en valeur les signes les plus autochtones d'une région, ainsi que ses coutumes, principes et traditions. C'est pourquoi cette littérature *costumbrista* est devenue avec le temps une source historique de grande valeur pour connaître des aspects de la société et de la culture à cette époque difficile de lutte entre les partis politiques libéraux et conservateurs.

Il faut imaginer un pays où la population est à 80 % campagnarde, où la division entre grandes villes et départements n'est pas encore très visible, mais plutôt entre régions. En Colombie à ce moment-là, on en distingue cinq : le Sud (la forêt amazonienne), le Centre (la région andine où se sont installés la plupart des immigrants en raison de son climat et de sa végétation), l'Ouest (la zone du pacifique où se sont installés la plupart des Africains et des esclaves amenés par les Espagnols), l'Est (une vaste zone de terres plates, non fertiles pour les récoltes, mais utilisée pour l'élevage de bovins), et le Nord (l'océan atlantique, avec une grande zone désertique où émigreront beaucoup de tribus indigènes). C'est dans la région andine que se développèrent les grandes industries et où vont surgir les auteurs du *costumbrismo*.

A travers cette littérature nous pouvons étudier grâce à textes très fidèles la réalité de l'époque, tant pour les descriptions que pour les dialogues des personnages, les traditions, le

langage, la vie rurale et champêtre, celle des pauvres et des riches, et le contraste avec la vie des grandes villes. Elle apporte aussi une intéressante critique social et politique du moment.

Tomas Carrasquilla est un des écrivains les plus reconnus de cette période, originaire de *Antioquia*, dans la région andine. Dans ses contes et romans, les coutumes, croyances et traditions sont les arguments de la narration. Parmi les plus connus, on peut citer : *A la Diestra de Dios Padre*, *Hace tiempos*, *La marquesa de Yolombo*, *Simon el Mago*¹⁸⁶, entre autres. Carrasquilla a longtemps niée avoir été un précurseur du genre *constumbrista*, car il expliquait que les coutumes et traditions d'un peuple n'étaient pas une finalité de son œuvre. Cependant celles-ci ne peuvent pas être dissociée des actions et des conflits d'une époque, et prend un sens dans l'action et le destin de personnages de ses écrits. C'est pourquoi il est reconnu comme un des plus représentatifs de ce genre. Fidèle à son principe : « *Lo estético no es otra cosa que lo verdadero en lo bello* » (L'esthétique n'est pas autre chose que la vérité dans la beauté). Tout le théâtre du début du XX^e siècle en Colombie consistera en des adaptations théâtrales des romans et contes *costumbristas*.

Mis part l'existence de personnages comiques dans les fêtes et carnivals folkloriques après l'Indépendance et l'arrivée de formes artistiques européennes comme le cirque et théâtre classique espagnol, c'est parmi les œuvres *costumbristas* que nous pouvons reconnaître plusieurs aspects qui constituent des antécédents intéressants dans la compréhension de la renaissance du clown contemporain en Colombie.

Les personnages des œuvres *costumbristas* sont des stéréotypes de la société de l'époque. Nous pouvons ainsi distinguer les Espagnols (les classes dirigeantes politiques ou aristocratiques riches et leurs descendants), les Métisses (les descendants du mélange racial et social des familles européennes et colombiennes indigènes) et les Indigènes (esclaves qui par le statut social n'ont pas d'autre possibilité que de travailler pour les deux premiers). Ensuite, il y a des personnages qui ne sont pas reconnus socialement mais représentent des personnages mythiques dans toutes les régions et chez tous les peuples : les *bobos* (l'idiote du village, souvent fils d'une famille de l'aristocratie et qui par sa condition « anormale » est

¹⁸⁶ Carrasquilla TOMAS, *Sus mejores cuentos*, Compañía gran colombiana de ediciones, Bogotá, 1970, 184 p.

abandonné à son sort), le paysan (le personnage qui vient de la campagne, parle différemment et vend des légumes , fruits, animaux, pour s'en sortir), le fou du village (souvent orphelin qui fait rire tous les passants et qui ne sait pas d'où il vient, car il est fou. Il était impossible de le traiter à l'époque, donc il était marginalisé).

Tous ces personnages se trouvent à l'origine de l'esprit libre et ludique du clown. Ils sont par ailleurs liés à un groupe politique, un parti ou une idéologie, soit la conservatrice (de couleur bleue, sympathisante de la religion catholique et des traditions espagnoles, comme les corridas, la monarchie, et les processions de Pâques) ou la libérale (de couleur rouge, pas très catholique et plutôt critique des traditions espagnoles, plus dans le discours social et opposée à la division économique entre riches et pauvres).

Parmi ces personnages appelés *bobos*, il existe plusieurs types dans la littérature *costumbrista* qui n'ont pas de filiation de sang, ni avec des partis politiques. Leur comportement est unique, issus des fêtes populaires, amis des gitans (artistes du cirque itinérant), un peu bêtes, un peu paysans, un peu fous, très simples et joyeux, ils possèdent plusieurs noms différents : « *cosiaca* », « *marañas* », « *cantaleta* », « *mudo* », « *bobo* », etc.

Dialogue du personnage *cosiaca*¹⁸⁷ :

Por la noche se fue a merendar; ---Vea, señora: sírvame un chocolatito.

---Si, señor, Demás.

---Pero en una tacita grandecita....y bien parviao...

---si, señor.

Se sentó cosiaca a beber chocolate y a comer. Y así que ya terminaba, sacó del bolsillo unas cucarachas que había llevao y las echó en la taza, con harto disimulo.

Y comienza de esta manera:

---¡gas!; virgen...¡gas!

Y haciendo arquiadas. Haciendo arquiadas.

---Qué le pasó, señor? ¿Qué le pasó?

¿qué clase de fonda es ésta? ¡Gas! ¡Auf! Vea las cucarachas que me encontré. ¡Gas!

---Haga silencio, señor ---Suplicaba la vieja--. ¡Calle la boca! ¡Mire que está mirando todo el mundo!

¹⁸⁷ Jaramillo AGUSTIN, *testamento del paisa*, Ed Susaeta, Bogotá, 1982, p. 169.

---¡Gas! ¡Gas!

---Ay, señor. Mire; bien pueda váyase y no le cobro la merienda.

Y Cusiaca, que esto ero lo que esperaba salió satisfecho. Comió y merendó y nada le costó¹⁸⁸.

On aime le clown parce qu'on voit à travers lui tous les défauts humains, alors qu'on ne voit pas autant à travers les hommes. L'idiot, « *bobo* » du village est un personnage transparent et sot. Le clown peut être compris, d'une certaine manière, comme la représentation contemporaine du *bobo*. (Le peintre Francisco Antonio Cano (1865), peint le *bobo* et *cosiaca* du village)

2.7 Après la colonie, *los payasos del circo*:

Entre 1900 et 1950, chaque année dans les « corridas », tradition empruntée aux coutumes du peuple espagnol, on annonce les fameux bouffons de la corrida, des comiques qui ont pour tâche d'entretenir le taureau pour le fatiguer. Ce spectacle est sans doute exclusivement destiné aux classes politiques et aux classes élevées de la société. Le 29 janvier 1950, on annonce le bouffon de tous les temps, *El Bombero torero*, *El gran Luchi-Don José* et *El Coyote*. En même temps qu'ils fatiguent l'animal, ils parodient leur personnage. Cette tradition créera une certaine familiarité avec les clowns dompteurs et acrobates comiques du cirque quand ils arriveront dans les cirques mexicains, entre 1920 et 1960.

Il est important de noter dans les événements du milieu du siècle, la visite entre 1940 et 1950 de Seki Sano, élève de Stanislavski, en Colombie, invité par les directeurs de la télévision pour donner des cours de jeu de l'acteur afin de créer des séries pour la télévision. Cette visite donnera l'impulsion nécessaire pour la création des troupes de théâtre colombiennes en 1960, la fondation de l'école d'art dramatique à Bogota et les premiers pas de la création collective par la suite.

¹⁸⁸ Ce dialogue raconte, en argot campagnard, l'histoire du personnage *cosiaca* qui n'avait pas de quoi manger. Alors il entre dans un café et demande un chocolat chaud et lorsqu'il le boit, il met des cafards dedans et crie en se scandalisant. Pendant que la serveuse lui demande de rester calme, il boit tout le chocolat, on lui demande de sortir en silence pour que les clients ne se rendent pas compte, et il quitte le café sans rien payer.

Seki Sano, était arrivé au Mexique où il s'était installé depuis l'année 1939. Après son passage par la Colombie il retourne au Mexique où il meurt en 1966. Tous les précurseurs des écoles de formation théâtrale en Colombie sont des élèves des élèves de Seki Sano. Les deux apports les plus importants que fera l'élève de Stanislavski au théâtre colombien seront, d'une part la conscience de la nécessité d'une formation pour les acteurs de théâtre, à travers la création d'une école spécialisée et d'autre part, la création de pièces avec une grande composante sociale et politique. Cependant ce fut au Mexique que Seki Sano restera le plus de temps, mais le grain étant semé en Colombie, les metteurs en scène des années soixante développeront la création collective comme une méthode fondée sur la formation de l'acteur et son engagement social et politique. Cet événement marquera l'histoire des arts vivants en Colombie à jamais.

En mai 1961 en même temps qu'arrive la télévision, arrive le Cirque *Flyin Behr* avec ses acrobates, jongleurs, excentriques musicaux, clowns, dompteurs, ours sibériens, éléphants, tigres. Et en mars 1962, le cirque *American Circus* se présente avec les numéros: *El gran Mario notable y aplaudido trapezista de cabeza procedente del Ringlin Brothers* (Le Grand Mario et le fameux trapéziste de grand tête); *Flig Gaona, vuelos en trapezio y gran altura, astro mundial en este número* (Flig, les vol en trapèze à grande hauteur, le meilleur au monde) ; *Los Ruley reyes del trapezio americano, la cama elástica*, (les rois du trapèze américain et leur lit élastique) ; *El gran Palacios, el hombre de los pies eléctricos* (le grand palacios, l'homme avec les pieds électriques) ; *Los hermanos persa, la revelación mundial del rolla rolla* (les frères perse, la révélation mondial des roulades); *Bartola la burra con inteligencia humana con el amaestrador el gran ko-ko* (Bartola, l'âne avec intelligence humaine et son dompteur le grand Ko-ko). Comme ce numéro du clown avec l'âne, arriveront toutes sortes de duos clownesques dans les cirques des années soixante et à partir de là commenceront leurs tournées par tous les villages possibles.

Or, le duo clownesque fera aussi son arrivée à la télévision. Au début des années soixante en Colombie la télévision cherchait partout des programmations pour entretenir le peuple, et en 1970 la télévision crée le programme *Animalandia* avec la participation d'un duo clownesque issu des cirques sud-américains de passage. Dans ce programme apparaitront plusieurs clowns du Mexique, du Chili, du Pérou, qui, pendant les années 60, étaient arrivés en Colombie et

tournaient déjà avec leur propre cirque itinérant sur le territoire national. Ils en ont profité pour se produire à la télévision avec un meilleur salaire et plus grande une reconnaissance grâce au pouvoir médiatique du petit écran. Ceci affaiblira pas mal les cirques itinérants. Pendant près vingt ans l'image que le public colombien aura des clowns sera celle des duos clownesques de la télévision.

2.8 Le duo clownesque à la télévision

Dans les années 70, pendant dix ans, les Colombiens ont pu voir le programme de télévision *Animalandia*, pionnier dans les émissions pour enfants. Chaque dimanche à 8 h du matin, les enfants s'asseyaient face au téléviseur pour voir le programme *Animalandia* présenté par des clowns accompagnés de leurs mascottes, les clowns *Tuerquita*, *Pernito*, *Tribilin*, *Mickey*, *Juanito* et *Bébé*. C'étaient des clowns venus pour la plupart du Chili, du Pérou, de l'Équateur et de Colombie qui faisaient des gags de cirque classique. Au départ programme de concours, ce programme est rapidement devenu une légende de la télévision colombienne grâce aux clowns, tous des augustes, pour le plus grand bonheur des enfants. Le programme consistait à faire un concours avec des mascottes que le public amenait et qui étaient ou faisaient des choses « bizarres », un chien qui dansait par exemple. Les clowns étaient chargés de se laisser faire par les animaux et à leur tour ils jouaient entre eux des situations comiques. Puis, pour des raisons économiques, la télévision a remplacé le programme par des dessins animés.

Le programme *Animalandia* a été très important dans l'histoire du clown en Colombie parce que le gens ont aimé leurs présentations, les jeux des clowns à la télévision, donné une place au clown ; le public a compris en quelque sorte le langage des clowns qui jouaient avec la naïveté, l'échec et la bêtise dans leurs désir de dresser les animaux ou d'en être les victimes.

Le vrai nom de *Juanito* est Juan Joya Monsalve, originaire de Malaga (Santander). Il s'est formé au Cirque *Atayde* du Mexique. En 1975, il a réussi un casting pour jouer dans *Animalandia* et a intégré le groupe des clowns avec *Tuerquita*, *Pernito* et *Tribilín* en chantant avec sa guitare. Ils étaient très connus pour l'entrée clownesque pendant laquelle les clowns

jouaient avec de l'eau et ne se mouillaient pas entre eux, mais mouillaient l'animateur. De nos jours, il vit de chansons enfantines qu'il enregistre pour les commercialiser.

Tribilin le Chilien disait : « Nous avons appris tous de tous ! » Sa phrase de combat était : « *Ojo, pelao, bebé.* » Il est devenu fameux par sa danse acrobatique. Aujourd'hui, il est directeur du Grand cirque magique du Chili.

Tuerquita est né au Chili. Sa phrase dans *Animalandia* était « Oui, mais avec ma valise », une manière de répondre dans une scène à tout ce qu'on lui ordonnait. Il était décrit dans les journaux comme le « premier clown de la télévision colombienne » parce qu'il avait commencé à jouer à 7 ans des entrées clownesques à la télévision. Après avoir abandonné ce programme à la fin des années 70, il a intégré le cirque de Bébé. Jusqu'à 2009, il parcourt le pays en faisant des conférences sur la prévention des drogues intitulées « où es-tu, papa ? » et en transmettant des messages contre la prostitution des petites filles. (Le clown *Tuerquita*)

Pernito du Chili est arrivé comme trapéziste d'un cirque, mais il a très vite rejoint la troupe de clowns d'*Animalandia* et il s'est fait connaître plus tard par ses chansons et par son dynamisme. Il a enregistré plus de 100 titres répartis dans six albums. Il a gagné un disque d'or pour avoir vendu 250 000 exemplaires de l'un de ses disques en Colombie.

Bébé, l'un des clowns pionniers de l'humour à la télévision colombienne est mort en 2009. Nommé Luis Miguel San Martín, il est né en Colombie en 1948 dans une famille du cirque chilien. Après *Animalandia*, il a créé son propre cirque, Le Fabuleux cirque de *Bébé* et il a tourné pendant les années 80 et 90 en Colombie, au Pérou et en Équateur. (le clown bébé)

Tous ces clowns sont nés de l'image du duo clownesque des cirques mexicains, mélangés avec le cirque européen. Les entrées, les gags, étaient basés sur le rapport de nature comique qu'ils entretenaient entre eux, entre le plus fort et le plus faible, le rapport dominant-dominé de l'auguste et du clown blanc. La télévision et sa structure technique a beaucoup contribué à la relation de ces clowns avec le public enfant et leurs improvisations se sont appuyées sur l'interaction avec les personnes qui participaient à l'émission en compagnie de leurs animaux.

A partir de là, la télévision sera le premier responsable de l'assimilation qu'on fera par la suite entre les enfants et les clowns. Leurs costumes, leurs voix et leur jeu étaient totalement dirigés vers le public infantile. Et cela va durer toute la seconde moitié du XX^e siècle.

Les années 80 furent très importantes pour le développement de l'art de l'acteur comique en Colombie. En 1984, la création du Festival régional du mime, qui deviendra dix années plus tard le Festival international de mimes et clowns *Mimame*, de Medellin, et, en 1988, la création du Festival ibéro-américain de théâtre de Bogota permettront au public colombien de rencontrer les nouveaux clowns russes et européens. Pendant cette période, simultanément aux découvertes des nouveaux clowns, va se produire un phénomène très ambigu et plutôt marginal pour le clown : il passera par plusieurs transformations (clowns dans la rue, dans les restaurants, dans le quotidien) qui vont engendrer une véritable décadence du personnage dans les années 80 et 90.

2.9 Le clown du restaurant: *el payaso Colombiano*

En Colombie, il y a des clowns partout ! Mais ce personnage de fiction, vêtu d'un nez rouge et habillé d'un contre-costume¹⁸⁹ se retrouve le plus souvent dans les cirques dits « pauvres » qui tournent avec des numéros de domptage de chiens, de cafards, et sans grandes structures

¹⁸⁹ Le contre-costume est un costume qui cache et révèle à la fois, mettant en conflit le corps et la relation avec le costume et dévoilant les parties faibles ou renforçant davantage les plus fortes. Ainsi, celui qui a des jambes trop maigres mettrait une jupe ou des collants colorés ; quelqu'un qui est petit mettrait des habits très grands. D'après Jacques Lecoq. in Mémoire du DEA, *Chercher son propre clown, un voyage à l'envers*, Ana VELASQUEZ, Paris III, 2005.

techniques pour présenter des numéros aériens. Cependant chaque cirque « pauvre » a ses clowns et ces clowns-là sont à l'image des clowns de la télévision des années 70 et des cirques mexicains qui tournent dans le pays. Ces cirques se trouvent souvent dans des petits villages, comme celui de *Macondo* dans *Cents ans de solitude* où la réalité dépasse de loin la fiction. Toutefois, ce cirque « pauvre » se transmet de génération en génération, les familles se chargeant de faire survivre leur cirque sans aucune subvention. Mis à part ces exemples, l'image du clown reste très présente dans la vie quotidienne colombienne : les clowns du restaurant, les clowns vagabonds, les clowns animateurs, les clowns au feu rouge, les clowns de la rue.

Nous trouvons surtout des clowns dans la rue faisant la publicité des restaurants, des soldes et des ventes de gadgets. Il est important pour certains établissements d'avoir son *payaso* devant l'entrée pour attirer le public et les enfants. Évidemment, on pourrait dire : « ce ne sont pas des clowns ! » Mais ils font des blagues, jouent avec le public, improvisent des situations, attrapent les consommateurs en tournant parfois en dérision les marchandises ou le menu du restaurant. Ils vivent de cela, et le font depuis toujours. Et si on leur pose la question, ils répondent : « Je suis un clown professionnel ». Ces clowns sont très respectueux de leur image, ils ont de beaux costumes de clown, à l'image de l'auguste du cirque moderne, avec de grandes chaussures, un nez rouge et beaucoup de maquillage. Ils impressionnent les passants, et c'est tout un métier d'attirer l'attention du passant toute la journée. Nous avons parlé avec quelques-uns d'entre eux et il s'avère qu'ils ont un salaire pour leur métier de *payaso* de la rue, dans la troisième partie de notre étude nous citerons leurs propos.

2.10 Le clown au feu rouge

On le considère comme une distraction urbaine. Par nécessité, ces clowns se sont convertis en amuseurs de piétons et de conducteurs dans les rues. Que cela leur plaise ou non, les spectateurs sont témoins d'un show, gag, ou numéro de courte durée, qu'ils payent d'une pièce ou pas. Loin des cirques et des théâtres, les artistes, souvent des clowns, offrent une distraction à tous ceux qui s'arrêtent durant les 45 secondes que met le feu à passer du rouge au vert au feu. En mettant à profit la passivité obligée que génère le feu rouge, ils se font

jongleurs, clowns ou acrobates, environ trois par endroit, dans des villes où il y a des milliers de feux.

Cet art de la rue rejoint d'une certaine manière celui des artistes ambulants du Moyen-Âge. La plupart d'entre eux travaille avec les symboles du clown, le nez rouge notamment, et choisit une forme esthétique pour leur numéro, même s'ils sont pressés de recueillir les pièces de monnaie avant le redémarrage des voitures. Ce qu'il est important de remarquer, c'est l'augmentation constante de ces artistes de la rue. Ces dernières années ils se sont multipliés en Amérique latine, et cet art est devenu une forme de travail qui implique des enfants, des adultes de toute sorte. Même s'ils ne savent ni jongler ni faire d'acrobaties, ils inventent de nouvelles formes de spectacle de rue. L'une des raisons d'être du cirque social en Colombie réside dans l'aide aux mineurs qui font du cirque aux feux rouges. Mais les subventions sociales de l'État n'étant pas suffisantes, ils ne parviennent pas à aider tous les jeunes qui se retrouvent au feu rouge dans la rue.

La figure du clown est devenue pour eux un langage d'interaction avec un public éphémère. Ils ne jouent pas, ils ne construisent pas d'histoires, ni d'accidents non plus. Tout au contraire, il faut être très efficace pour impressionner en très peu de temps. Mais ils retrouvent dans le clown le plaisir de faire rire ou bien de faire sourire le passant. Tout simplement pour être porteur de son image, celle du clown.

2.11 Le clown animateur

Le clown a toujours été associé aux enfants depuis son incursion à la télévision et parfois au cirque. Au cirque, il est sûrement l'artiste qui se rapproche le plus des enfants car son comportement naïf et ses numéros se construisent souvent avec une certaine complicité enfantine. De l'image du duo clownesque venue dans les spectacles de cirque qui ont circulé en Colombie est demeurée l'idée de devenir clown pour amuser les enfants au sein d'un petit groupe d'artistes, surtout dans le but de réaliser une activité pour gagner un peu d'argent et, pourquoi pas, de faire une carrière. C'est le cas de Luis Fernando Hoyos Acevedo, surnommé

El payaso magico Rosquetin (le clown magique *Rosquetin*) à Medellin, qui depuis 1980 et après des études de théâtre, a décidé de suivre de près les petits cirques qui tournent dans les villages afin d'apprendre, selon lui, les techniques du clown et du comique. En 1985, il a tourné avec un artiste magicien et appris ses techniques en parcourant différentes villes du pays. En 1989, il a rejoint la tournée en Colombie du cirque de Moscou et du cirque mexicain des frères *Gasca*. Depuis il travaille en animant des fêtes pour enfants, pour des entreprises, dans la rue et dans des festivals. Il amène son fils de 8 ans avec lui pour lui apprendre son métier. Lors de notre rencontre dans un café du centre-ville de Medellin, il remarquait :

« Le clown pour moi commence en 1980, plus ou moins. J'étais très mauvais à l'école et j'aimais beaucoup le théâtre. Le cirque a toujours été une passion pour moi. Alors, en arrivant au quartier où nous vivions, je faisais des jeux, j'aimais beaucoup l'humour et la magie... J'ai commencé à me perfectionner comme clown, la meilleure école ayant été les petits cirques que je suivais de près, et ensuite le travail que j'ai fait avec un magicien, *El principe de la magia* (le prince de la magie), avec qui nous avons parcouru les écoles, collèges, les festivités sociales dans les quartiers, etc. Puis le magicien est mort et je me suis perfectionné pour mon propre compte. La vie du cirque est très dure, et le clown du cirque traditionnel est plutôt désorganisé, très gitan et vit seulement le moment présent, l'instant... Il n'existait pas de discipline qui permettait de comprendre le clown comme un métier. Moi, j'ai commencé à étudier les arts de la scène, le théâtre et la magie... J'ai continué à encourager des programmes dans les collèges, en cherchant des compagnons de voyage. Ensemble, nous avons toujours participé à des festivités, quelles qu'elles soient. Actuellement, je me consacre au clown magicien. Je relie la magie et l'humour pour le plaisir des enfants et des adultes dans toutes sortes de célébrations. »

Ils sont nombreux à travailler dans le sens de l'amusement, des fêtes pour enfants. En Colombie, il y a des centaines de foyers de l'État qui accueillent des enfants en situation difficile, et ces clowns-là vont souvent les divertir. Le clown-animateur est un personnage comique, drôle, bête, naïf qui construit les histoires qu'il représente dans le but spécifique de divertir le public. Surtout les enfants. Ils portent des habits venant du clown de cirque et du duo clownesque, créent leurs propres spectacles, et laissent un peu de place à l'improvisation.

Il est très intéressant de remarquer que les clowns-animateurs en Colombie sont souvent des hommes âgés, même s'ils travaillent parfois avec des partenaires enfants, qui sont souvent leurs propres enfants qu'ils emmènent avec eux pour assister au spectacle, et qui finissent par s'habiller eux aussi en clown et par jouer avec leur père. Ce phénomène générationnel est dû à plusieurs facteurs, d'une part il est fidèle à l'histoire du cirque où les artistes devenus vieux, incarnaient les clowns, leur âme et leur esprit était complètement engagé dans la vie du cirque, mais leur corps ne leur permettant plus d'exécuter des acrobaties, les poussait à incarner les clowns et à continuer ainsi dans le spectacle. D'autre part en Colombie les adultes majeurs n'ont aucune garantie sociale pour continuer, malgré leurs difficultés liées à l'âge, à avoir une place dans la société. Les vieux sont oubliés, relégués et abandonnés. Peut être le fait de devenir un clown leur rend-il en quelque sorte leur état infantin, nécessaire à la vie en communauté.

Les artistes clowns-animateurs ont construit leur propre chemin au fil de la pratique, leurs techniques venant en jouant. Eux-mêmes se définissent comme des clowns professionnels parce qu'ils en vivent. Dans la plupart des cas ce sont les hommes chefs de famille qui doivent chercher à soutenir leur famille et partent travailler comme clowns, dans la rue ou comme animateurs. Il n'y avait pas de femmes dans ce métier qui s'est constitué peu à peu depuis les années 70 en Colombie, car les femmes depuis la Colonie ont toujours dû rester à la maison pour préparer les repas. Ceci ne va pas tarder à changer vers la fin du siècle car tous ces clowns vont bénéficier largement de l'arrivée du langage du clown dans les formations et de la revalorisation dont ce personnage va faire l'objet les décennies suivantes.

Les clowns au feu rouge, les clowns-animateurs, les clowns du restaurant et même les artistes qui travaillent le mime sont assez récents en Colombie, du point de vue de la reconnaissance de leur métier, de leur existence et importance pour la société. Ces métiers ont toujours été associés à une manière de survivre pour gagner un peu d'argent. Ceux qui ont construit une profession, une voie artistique à partir de cette activité, l'ont fait avec beaucoup d'effort, leur technique ayant beaucoup de valeur justement parce qu'elle est née de la nécessité et du véritable rapport avec le spectateur qui ne manque jamais au rendez-vous. Ceci étant, persistent tout de même deux phénomènes : d'un côté l'artiste clown, jongleur, magicien, animateur, qui travaille, qui cherche des stratégies pour enrichir son parcours dans la rue, le

restaurant, etc. Et d'autre part, l'individu, le vagabond qui, en cherchant un peu d'argent, utilise l'image du clown en donnant une mauvaise image de ce que les premiers s'efforcent de faire pour se défendre et s'améliorer.

2.12 Le vagabond paradoxal

En France, les artistes clowns s'habillent parfois comme des vagabonds, avec des vêtements usés, abîmés, râpés, reproduisant le stéréotype du pauvre vagabond qui rejoint l'image du *tramp* américain. En Colombie, les vagabonds qui font la quête dans les rues, dans les bus des transports publics, s'habillent en clowns avec des vêtements trop grands ou trop petits, colorés et avec des perruques. Cette volonté d'inspirer de la peine et de la sympathie semble être partagée par le clown et le vagabond. La condition désavantageuse par rapport aux autres du vagabond, du fou, lui permet de parler, de critiquer car il n'est pas pris au sérieux. Cela lui offre un certain espace de liberté. L'image du clown qui demande de l'argent est une image accablante, elle ne provoque pas le rire et beaucoup moins de sympathie. Que pensent ces personnes qui s'habillent et préparent soigneusement leur vêtement de clown pour faire le mendiant dans la rue ? Ils pensent très sérieusement que le clown est maladroit et que c'est pour cela qu'il est agréable, et aimable, que par sa nature associée communément à la joie, les personnes après avoir ri, accepteront plus facilement de donner une pièce de monnaie.

Dans le contexte colombien, le mot *rebusque* (la recherche d'un moyen de survivre) ne se trouve pas dans le dictionnaire. Le *rebusque*, c'est l'acte qu'un personnage fait désespérément pour trouver des moyens de subsistance, pour obtenir de l'argent et dans la grande majorité des cas, pour pouvoir assurer les besoins de sa famille. Tous les clowns qui font la quête dans la rue font du *rebusque*, ce ne sont pas des artistes clowns, mais l'image du clown est reçue par le passant et d'autant plus quand ils font des blagues. Les gens disent aux enfants : « Regarde un clown ! » Cette image est très présente dans l'inconscient des gens en Colombie. Souvent, quand les élèves de théâtre font des interventions dans les rues, les gens se demandent bien s'ils veulent de l'argent !

Cette forme du *rebusque*, bien qu'elle soit légitime par le fait de la recherche de survivance ne laisse pas d'être une marginalisation de la figure du clown dans notre contexte, cependant nous allons mettre en valeur ses principes à fin de comprendre la base de ses motivations, ainsi en les reconnaissant nous pouvons parler d'une renaissance de la figure et forme du clown, dans la troisième partie consacrée à l'analyse des faits.

Paradoxalement, l'approche du sujet c'est faite auparavant d'une autre manière. L'artiste comique Jaime Garzon¹⁹⁰, tué en 1999 en Colombie, parodiait un personnage de clochard qui nettoyait les chaussures des hommes politiques du Congrès et du Sénat, dans les rues de Bogotá. Ce personnage était très aimé du public et très bien accepté par les hommes de la vie politique. Mais à travers la fiction, il était très critique et très drôle. Son engagement est allé trop loin pour les uns, et pour les autres, il est une victime de la droite. Son personnage était très humain, très tendre et les gens dont il nettoyait ses chaussures lui donnaient de l'argent.

Le personnage joué par Jaime Garzon, était un clochard nommé, Heriberto de la calle (ci-contre). L'esprit comique et marginal donné par son un statut inférieur lui offrait la liberté de dénoncer et de faire sortir les scandales. Sa marginalité était aimée grâce à son intelligence de jeu qui demeurait innocent et se retournait contre les hommes de la vie publique.

Sa mort l'a converti en symbole de l'injustice causée par le dépassement des limites. Paradoxalement il dépassait les limites alors qu'il était plutôt sincère et naïf. Un véritable bouffon moderne. En plein XX^e siècle, ce petit monstre traité d'insensé devait être habile et lucide comme le bouffon d'un roi. Ce vagabond joué, possédé une intelligence capable de faire passer la vérité, en parlant de l'intransigeance de la justice et de l'inégalité. Mais n'ayant pas une culture du comique, ses rois l'on assassiné.

¹⁹⁰ Jaime Garzón, né le 24 octobre 1960 à Bogotá, Colombie, mort assassiné le 13 août 1999. Avocat, journaliste et humoriste colombien. En plus de son travail à la télévision il a joué un rôle comme négociateur de paix. Il a également occupé diverses responsabilités publiques. Il travaille dans quelques parodies de la télévision, il devient célèbre grâce à l'émission "Zoociedad" (1991-1992), où il se moque de la société matérialiste et de la politique. Après, il travaille comme humoriste avec l'acteur colombien Diego León Hoyos (dans le rôle de Maria Leona Santo domingo) et dans l'émission "Quac! Le noticero" (1995-1997); à cette époque-là, il crée la majorité de ses personnages comiques, qui avec le temps, ont gagné l'estime du public mais pas des hommes politiques, qui les ont d'abord considérés avec indifférence puis avec mépris.

Nous commençons à toucher les fils de notre problématique, car nous pensons que par la voie du clown contemporain, il n'y a que la marginalité qui se transforme, il y a des clowns qui renaissent, des vérités qui explosent et des spectateurs avides du rire. Rire pour survivre.

2.13 Données pour une renaissance du clown en Colombie

La fin du XX^e siècle est la période qui marque la renaissance du clown en Colombie. En 1993 est créé le groupe *Teatro taller de Colombia* et l'École internationale de théâtre et de cirque de Bogotá. La renaissance se produit avec l'arrivée du langage du cirque et du clown aux portes des écoles de formation. Elle se produit cinquante ans après la renaissance du clown chez Jacques Lecoq, mais cette renaissance marque une transformation culturelle et sociale pour le langage comique en Colombie car elle est très liée à l'évolution sociale et artistique d'un pays dévasté par les multiples mutilations culturelles de son histoire.


A partir de 1998, plusieurs artistes et pédagogues de l'art du clown ont dispensé des stages, cours, rencontres, donnant naissance à plusieurs groupes et artistes clowns dans les villes les plus importantes du pays : Bogota, Medellin, Cartagena, Manizales et Cali.

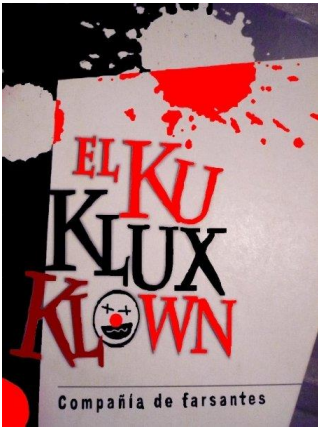


La renaissance du clown en Colombie s'est produite grâce à plusieurs influences. D'une part, les festivals de théâtre invitent des artistes¹⁹¹ qui donnent à la fois des cours et des stages de



¹⁹¹ 1992 : « Els Joglars », clown et théâtre de rue, Espagne. 1996 : Slava Polunin, clown, Russie. 1997 : Okuda Masasi, mime clown, Japon. Joaquin Ortega, mime clown, Argentine. Oscar Zimmerman, mime clown, Argentine. Jesus Jara, pédagogue et clown, Espagne. 1999-2002 : Les conférences, spectacles et stages de Yuri Ljubimov, Theodoros Terzopoulos, Robert Wilson, Tadashi Suzuki, Roberto Ciulli et Paolo Magelli, ont été d'une valeur extrêmement importante pour la discussion des nouvelles tendances et du théâtre moderne dans le monde. Pendant cette période les arts vivants en Colombie vont connaître une période de crise du concept traditionnel de la représentation et de nouvelles tendances théâtrales vont surgir partout dans le pays après la visite de ces artistes. Le passage de grands clowns fut lui aussi décisif au cours des dernières années. En 2005 : Loco Brusca, clown, Argentine. Victor Avalos, clown, Argentine. Marcel Marceau, mime, France. 2007 : Marie Cornet, clown, France. Jogando no quintal, clown, Brésil. 2008 : Alessandra Casali, clown, Italie. Locobrusca, clown, Argentine. Punto clown, clown, Espagne. Django Edwards, clown, Etats-Unis. Taladro, clown, Chili. Rulo clown, clown, Mexique. Joao Clown, clown, Portugal. Claudio Levati, clown, Italie. Paraguas Rojo, clown, Costa Rica. Sergi Claramount, clown, Espagne. 2009 : Roberto Escobar et Igón Lerchundi, mime et clown, Argentine. Sindromeretrete, clown, Argentine. Rulo Clown, clown, Mexique. Johny Melville, clown, Ecosse. Jackà Maré, clown, France. Barnaby King, clown, Etats-Unis. Yoel, clown, Cuba. 2010 : Moshe Cohen, clown, Etats-Unis. Wendy Ramos, clown Bola Roja, Pérou. Victor Stivelman, clown, Equateur, Argentine. Doctor Yaso, clown, Venezuela. Tres Gatos Locos, clown, Argentine. Luisa Gaillard, clown, France.

formation souvent très courts et plus au moins spontanées, et d'autre part, les artistes colombiens développent des études artistiques dans des institutions de formation à l'étranger qui leur procurent l'apprentissage de ces techniques. Dans ce dernier cas, le phénomène de la mobilité internationale que le pays a promue depuis l'an 2000 a favorisé le retour dans le pays de plusieurs de ces artistes avec des conceptions et des formations nouvelles à dispenser.

De ce fait, le langage du clown en Colombie est un mélange de techniques et de tendances très diverses. Souvent, après des stages courts, les artistes forment leurs troupes de théâtre et continuent à faire des spectacles en développant leur propre ligne de travail et leur idée tout à fait particulière du clown. Dans certains cas, le langage du clown associe une autre technique que la troupe développait déjà et qui vient enrichir leur travail dans les deux sens en donnant ainsi naissance à une nouvelle forme. Mais le plus souvent l'expérience n'est pas positive, car les troupes se font une idée trop rapide et extérieure du travail du clown et leurs créations ne relèvent pas de l'étude et du travail du langage. Cependant nous pouvons nommer à l'heure actuelle une dizaine de troupes confirmées qui travaillent dans un sens artistique et dans un sens social à partir de leur rencontre avec le langage du clown, parmi elles :

Nom de la compagnie	Influence
<p data-bbox="379 1317 577 1348"><i>Doctora clown</i></p> 	<p>Créé en 1998 par Luz Adriana Neira, soutenue par Patch Adams et la Fondation suisse Hopiclown. En 2012, <i>Doctora clown</i> compte un centre de formation, organise un festival annuel de clown hospitalier et réalise la thérapie du rire dans plusieurs hôpitaux au niveau national. Cette fondation se soutient grâce aux dons et à la vente d'objets publicitaires. En 2008, la directrice obtient un prix national de <i>mujer talento</i>, de la présidence de la république.</p>

<p><i>Kuklux clown</i></p> 	<p>Constitué en 1997 à la suite de stages reçus par des artistes internationaux. Créateurs : <i>Ludimimo</i> clown et <i>Edilberto Monje</i>. Depuis ils créent des pièces de théâtre avec des clowns, et leur recherche se concentre sur le rire des épisodes tragiques de l'être humain, avec les pièces : <i>ahogamientos</i> (1997), <i>el krimen</i> (1999), <i>krímenes doméstikos</i> (2002), <i>la balada del manikí</i> (2006) <i>un café?</i> (2008) <i>el médico a palos</i>. (2008). En 2009, leur directeur participe au <i>clownencuentro</i> à Bogotá et en 2011 la compagnie se sépare et le projet se défait.</p>
<p><i>Buena vista social clown</i></p> 	<p>Cette compagnie se crée à Bogota en 2007, après le Festival Ibéro-américain de théâtre, en 2006, après le stage de « clown cabaret » de la mexicaine, Monica Mojica et du clown anglais Barnaby King.</p> <p>Cette compagnie crée des spectacles de clowns pour l'OIM (Organisation internationale des migrations), avec un sens éducatif et pédagogique soutenu par l'art du clown.</p>
<p><i>Pasos de Payasos</i></p> 	<p>Créé en 2001, grâce à un accord entre la communauté européenne pour la banlieue de Bogota, Ciudad Bolivar. L'artiste <i>Lucho Guzman</i> est son responsable.</p> <p>Depuis ils font des interventions artistiques dans des villages lointains de la Colombie. Leur projet est humanitaire et depuis dix ans ils ont visité plusieurs régions de la Colombie.</p> <p>En 2012 ils obtiennent une bourse du ministère de la culture pour réaliser une tournée en itinérance en Amazonie pendant l'année 2013.</p>

<p style="text-align: center;"><i>Mediclaun</i></p> 	<p>Créé en 1999 par l'artiste et psychologue Juan Manuel Munera, et le médecin et neurologue Luis Guillermo Correal dans la ville de Medellin. Depuis l'année 2001, Mediclaun organise la rencontre annuelle <i>La sonrisa magica</i> à laquelle participent des fondateurs de la thérapie du rire venus de toute l'Amérique latine.</p> <p>Depuis l'année 2010, ils organisent le volontariat de la joie, dans lequel leur équipe forme de jeunes adolescents volontaires pour participer à la thérapie du rire dans plusieurs hôpitaux de la ville de Medellin.</p>
<p style="text-align: center;"><i>Infusion</i></p> 	<p>Créé en 2005 par l'artiste et clown Alejandro Puerta, élève de <i>l'école de la Mancha</i> au Chili, axée sur la pédagogie de Jacques Lecoq. Le collectif théâtral <i>infusion</i> est depuis sa création, la troupe de clowns la plus stable qui ait généré un impact considérable avec ses spectacles, dans presque toute l'Amérique du sud. (dans notre étude nous allons nous concentrer sur leur démarche)</p>
<p style="text-align: center;"><i>La Antiliga</i></p>	<p>Créé par les comédiens et les clowns élèves de la formation de clown à l'Université d'Antioquia, à Medellin en 2009. Ses spectacles se concentrent sur les langages de l'espace minimal et du clown. Ils participent à de nombreuses campagnes éducatives et culturelles de la ville de Medellin. Notamment, la directrice, comédienne et clown <i>Clawndia</i>, crée le spectacle <i>falso+positivo</i> et dirige actuellement des groupes de formation au jeu de clown dans des quartiers violents de la ville de Medellin.</p>

	
<p><i>Titiriclown</i></p> 	<p>Créé par le psychologue et clown, Juan Carlos Salazar, ils réalisent des interventions dans les hôpitaux et des spectacles lors des festivals latino-américains de théâtre dans la ville de Manizales depuis 2007.</p>

Nous pouvons observer également en Colombie le développement du phénomène du clown humanitaire et de la thérapie par le rire. D'une part, les artistes qui ne peuvent être indifférents à la réalité ont créé spontanément des groupes qui effectuent des missions sur le territoire colombien en faisant appel à plusieurs techniques du cirque et du clown. Et, d'autre part, on constate la participation de l'Etat dans des projets d'intervention artistique dans des zones défavorisées, depuis l'année 2000. Ceci permet le développement des projets d'artistes autour de sujets humanitaires, sans pour autant qu'ils obtiennent de l'état un moyen de financement précis pour leurs interventions.

De toutes les façons, en ce qui concerne le spectacle de clowns proprement dit, avant l'an 2000, on pouvait compter deux ou trois mimes-clowns professionnels en Colombie et beaucoup de clowns animateurs de fêtes et de vagabonds dans la rue déguisés en clowns. A partir de cette date, le surgissement des clowns « professionnels », les spectacles et l'engagement de l'Etat pour la promotion et la reconnaissance d'artistes clowns se sont

largement développés. Un phénomène qui mérite selon nous une étude afin de donner de la profondeur à un fait qui ne concerne pas seulement l'artiste, mais le public et bien sûr la communication entre les deux, à travers le rire dans le cas du clown.

Nous allons voir à quel point les clowns actuels, professionnels, amateurs, qui se produisent en Colombie sont fortement intéressés par les problématiques sociales et politiques. Ils mènent avec beaucoup d'humilité leur apprentissage et leurs créations. Le mouvement du clown en Colombie est très riche esthétiquement, il condense toute l'origine du comique propre à l'individu et aux traditions folkloriques colombiennes, et renaît avec beaucoup de force car il représente une forme de liberté pour l'homme clown et pour l'individu spectateur dans un pays dévasté par la violence et le silence.

Nous allons établir des filiations, des croisements entre les pédagogues, les artistes, entre leurs techniques et leurs fondements, et cela à travers leurs propres témoignages recueillis au cours d'entretiens, de conversations, de spectacles et de rencontres dans les milieux universitaires mais aussi de manière plus informelle.

Grace à la rencontre de clowns, *Clownencuentro* à partir de 2009, et avec les projets de recherches dans le milieu universitaire, la création du *Diploma de clown*, soutenu par l'Université d'Antioquia, l'université d'Arkansas, et *Clown sans frontières* aux Etats Unis, grâce aux rencontres rééditées en 2010, 2011, et 2012, nous avons pu rassembler des témoignages d'artistes et réaliser l'échange et la réflexion autour de l'art du clown en Amérique latine. Le chercheur anglais Barnaby clown et nous-mêmes avons décidé de mettre en place cette rencontre pour avancer dans nos recherches.

La fonction qu'exercent les clowns dans le monde contemporain paraît tout à fait nouvelle dans notre société ; cependant, elle marque plutôt un renouveau, comme le propose la thèse de Jean Bernard Bonange¹⁹². Tel que nous l'étudions, le jeu du clown dans la Colombie

¹⁹² Jean Bernard BONANGE, *Le clown intervenant social, le miroir du clown dans les réunions institutionnelles*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime présentée par : Jean-Bernard BONANGE, Sous la dir. de Jean FERRASSE, professeur à l'Université de Toulouse II. Département des sciences de l'éducation et de la formation, Université de Toulouse-Le Mirail, décembre 1998.

contemporaine évoque une renaissance du personnage. Les aspects historiques, anthropologiques, psychologiques, théâtraux, pédagogiques, etc., nous permettent de voir à quel point le clown est un regard fondamental sur l'être humain et son aspect dérisoire vu sous de multiples aspects, celui du marginal ou du professionnel. Dans tous les cas, l'humour de notre société est une caractéristique de la culture et des traditions colombiennes et d'autant plus, un élément qui se compose et décompose dans le jeu du clown. Le clown contemporain nous permet de rencontrer l'humour culturel et les individus de cette société. Sa fonction sociale dans la Colombie contemporaine représente beaucoup de transformations, la toute première étant la voie du développement artistique d'un langage qui était confiné à une marginalisation et d'autre part l'ouverture de la possibilité de vivre la liberté grâce au pouvoir du rire.

Il est paradoxal que dans une société contemporaine l'héritier des bouffons, du fou, du comique, du shaman, ait la fonction sociale de symboliser la vie et la liberté, alors que le monde d'aujourd'hui se dit très évolué. En fait, le clown est un retour aux profondeurs de l'humain, et, par contraste, il réveille l'essence de l'homme, ses peurs, ses angoisses, ses douleurs pour, en définitive, représenter son éternel devenir absurde entre la vie et la mort.

Le langage du clown réapparaît en Colombie aujourd'hui parce qu'en Colombie, la mort est plus qu'une vérité, elle est un acte quotidien de dégradation de la société et de la construction de communauté, cela dure depuis l'époque précolombienne. La différence de pensée entre des compatriotes peut signifier la mort occasionnelle. Comment faire face à ce phénomène dans une structure rigide de machisme et de corruption politique ? Personne n'a les réponses.

En revanche, nous croyons que par sa joie dans la maladresse, son espoir dans l'échec, son humilité dans la faiblesse, le clown joue avec la vie qui reste après la mort. La réussite des clowns actuels en Colombie est une victoire du juste, du dérisoire raisonnable, de la nécessité de célébrer la vie, la petite vie de tous les jours face aux tragédies quotidiennes. Dans le système social colombien le clown peut mettre en valeur l'équilibre nécessaire pour une vraie paix. Tel un clown chaman ou incarnation de la joie propice à la communication.

Or, toute cette renaissance vit aussi un processus de construction. Dressé parmi des flux problématiques, formation et création clownesque s'érigent lentement au milieu de tous.

2.14 Formation à l'université pour devenir un clown au XXI^e siècle

Il nous semble d'abord nécessaire de parler de la restructuration du département de Théâtre de l'université d'Antioquia de la ville de Medellin, entamée vers la fin de l'année 2004, dans le but, entre autres, d'une plus grande ouverture vers le milieu social et culturel ainsi que pour la promotion et le développement de la recherche :

- Création de groupes de recherche et développement de projets de recherche dans les différentes disciplines et les lignes de création dans les arts scéniques.
- Création de programmes de magister et de formation continue dans des secteurs spécifiques d'approfondissement des arts scéniques. Exemples parmi beaucoup d'autres : dramaturgie, direction, voix scénique, conception et production scénique, techniques corporelles, théâtre comique, cirque, etc.
- Création, bien sûr, de davantage d'options techniques, esthétiques, artistiques et pédagogiques dans les plans d'études des programmes qui existaient déjà, en tenant compte de la participation d'enseignants invités nationaux et internationaux dans les programmes et les projets du département de Théâtre.

Payasos profesionales van al rescate de la risa

La facultad de Artes de la U de A ofrecerá el segundo diploma clown.

Paula Andrea Guisao
Medellín

• Todos tenemos un payaso dentro. Al menos eso es lo que dice Ana Milena Velásquez, coordinadora del diploma clown, que inicia el próximo sábado en la Universidad de Antioquia.

La especialización, que se dicta por segunda vez en el Alma Mater, pretende formar artistas de diferentes ramas en una técnica poco explorada en Colombia y con mucho sentido social.

Los 19 actores que por más de cuatro meses se formarán en el arte de ser payasos tendrán un recorrido por su clown interior, conocerán el devenir histórico del circo y las bases científicas y filosóficas de la risa.

Justamente ese es el punto de partida del diploma, que sustenta su utilidad en los beneficios fisi-

El clown en Colombia

• Joseph Grimaldi fue el primero que pensó en una nariz roja, una cara pintada de blanco y unos pantalones bombachos como una posibilidad artística dentro del teatro.

A Colombia el clown llegó en 1998 con la Fundación Doctora Clown, que a través de una técnica conocida como la Terapia de la Risa, lleva alegría a los enfermos internados en diferentes hospitales del país.

Académicamente empezó a trabajarse en la Universidad de Antioquia dentro del programa de artes escénicas con muy buenos resultados, según la docente Ana Milena Velásquez. De ahí nació la iniciativa



Los artistas clown llegaron al país en 1998. ARCHIVO PARTICULAR

de cursos especializados en la técnica y tras varios intentos surgió Diploma Clown que graduó 19 alumnos el año pasado.

Con todas estas experiencias, el departamento de teatro iniciará una investigación denominada

'El clown, su pertinencia artística y social en Colombia', que pretende evidenciar los logros sociales del clown.

Cada vez más organizaciones sociales y culturales buscan payasos para sus campañas.

cos y síquicos del humor que "fisiológicamente combate enfermedades, el dolor y la angustia", como dice Velásquez.

También se convierte en una forma de aprovechar y recuperar la enorme capacidad de reír que existe en la cultura local, una sociedad que en medio de sus dificultades tiene un alto sentido del humor y puede burlarse de su propia deshumanización para aliviarla de alguna forma.

Cuarenta de las 160 horas programadas para el diploma son prácticas, por eso el producto final es la creación personal de un número de clown y un espectáculo colectivo.

Ese contacto con el público es el momento más importante para el clown, que según Velásquez tiene su razón de ser en la diversión que brinda porque es el único ser humano al que no le preocupa exhibir su ridiculez, su humanidad.



Dans le cas de la technique du clown, il est important de mentionner le groupe de recherche en arts scéniques et du spectacle, qui possède parmi ses directions de recherche celle de l'expression et du mouvement et de l'histoire du théâtre en Colombie. Cela favorise la recherche théorique-pratique des disciplines performatives : l'expression corporelle, le théâtre

gestuel, le happening, la performance, le théâtre, la danse, le théâtre, l'opéra, le cirque et, bien sûr, dans le vaste univers du cirque et du théâtre gestuel celui du clown comme direction de recherche et de création. Il faut préciser que l'offre de programmes d'éducation continue et de magister dans le domaine théâtral en Colombie est presque inexistante, d'où l'importance pour une institution d'éducation supérieure d'entreprendre ces projets.

Pendant l'année 2006, pour la première fois dans le département de Théâtre de l'Université d'Antioquia, un *Diploma de clown* a été proposé, adressé aux professionnels qui avaient une trajectoire et une production artistique, dans le but de qualifier leur langage et d'enrichir leur jeu à partir du langage du clown.

Nous devons reconnaître que comme technique c'est un important outil pédagogique pour la formation de l'acteur, et, en ce sens il s'intègre parfaitement aux programmes de théâtre de l'université. D'abord comme outil pédagogique et ensuite comme option artistique dans l'exercice professionnel. C'est pour cette raison que sont proposées deux modalités : comme module du cours d'improvisation dans le cours préparatoire de théâtre, et comme cours de libre choix pour les étudiants qui souhaitent approfondir cette ligne d'activité et de création. Or, en tant qu'art, c'est une option d'exercice professionnel, artistique et de recherche qu'un acteur peut parfaitement choisir, c'est-à-dire comme clown théâtral, comme clown de cirque, comme clown d'hôpital, etc. Pour cette raison, le proposer à l'université comme un programme d'éducation diplômé représente une alternative valable et importante afin de promouvoir le développement de cet art et la qualification des artistes qui en Colombie pratiquent le clown ou le jeu comique.

Il est donc important de réfléchir sur les raisons pour lesquelles une technique et une ligne d'activité comme celle du clown ne s'était pas incorporée auparavant à l'université. D'abord, le peu de reconnaissance et la sous-valorisation de l'art du clown due à l'ignorance dans notre culture, et, de manière plus importante, dans le milieu artistique universitaire. Ensuite, l'offre de formation dans cette technique dans notre pays était faible, ou presque nulle, ce qui a eu pour conséquence que ceux qui se consacraient à exercer cette profession le faisaient souvent empiriquement, et leurs résultats n'étaient pas à la hauteur d'un art. En troisième lieu,

l'occasion n'avait pas encore été donnée en Colombie de compter avec des professionnels ayant une formation rigoureuse permettant d'offrir ce type d'entraînement et de formation.

le noviembre de 2008

Clown

más que una nariz roja



Todos tenemos una faceta ridícula, insignificante y frágil, que ellos son capaces de compartir.

Conozco personas que les temen a los payasos. Huyen de ellos como si fueran el mismísimo demonio escondido detrás de una empolvada cara blanca y una nariz roja cual bola de fuego. ¿Por qué tanto temor -me pregunto- si en el fondo son seres tan frágiles que solo se burlan de sí mismos?

Tal vez porque al exagerar sus defectos físicos muchos no los soportan. Porque son espontáneos como los niños y no saben de tabúes, porque nada los contiene si de expresar sus emociones se trata. Pero claro, en el fondo lo que desean es ser amados por el público. Para no ir muy lejos, tal es el anhelo del incomprendido Krusty, el payaso de *Los Simpson*.

O, para ir más lejos en el tiempo, también era el deseo del español Charlie Rivel, uno de los payasos más famosos y queridos de la historia del circo, quien en la pista repetía lo que en casa hacía Rogelio, su hijo de dos años. De la observación partió para una pedagogía del clown que a tantos payasos ha servido de modelo.

La gracia de un clown o payaso (que son básicamente lo mismo, aunque para algunos el primero es de teatro, más refinado, y el otro es del circo, de la calle) es "acentuar los defectos para ponerse en un posición frágil con respecto al público, al cual le fascina sentirse más fuerte que él, como en la vida real. Ante el que se cae, por ejemplo, lo primero que hacemos es reírnos, antes que ayudarlo. Es algo natural", comenta Ana Milena Velásquez Ángel, maestra en Arte Dramático de la Universidad de Antioquia, clown de la escuela de circo de Barcelona y también 'Ana Miqueta', que es la misma Ana Milena, pero sin miedo a hacer el ridículo.

Ella es lo que define el payaso español Álex Navarro en su blog: "un payaso no es un actor, un payaso es un payaso. Un actor puede componer un personaje a partir de ciertas consignas dadas por el director o por

“

El clown es el arte del instigador. No es solo una nariz roja ni zapatos de colores. Es el espíritu del niño que está adentro del adulto que uno es”.

Álex Lila Chavarría

En Colombie, les personnes qui ont choisi comme formation et approfondissement l'option artistique et professionnelle du clown, du théâtre comique ou du cirque, ne disposent pas des possibilités de qualification et de formation rigoureuse au sein d'une école mais, au contraire,

de la rue. Ils doivent le chercher dans des pays comme l'Espagne, la France et l'Italie, où il existe une importante tradition dans ces disciplines.

Dans un tel panorama, l'option d'offrir un niveau d'approfondissement dans cette technique, sous la forme du diplôme proposé par l'Université d'Antioquia s'est présentée comme l'alternative la plus nécessaire pour les raisons suivantes :

1°) Le Diplôme permet, en un temps plus ou moins court, d'offrir un approfondissement ou une extension dans un secteur ou une technique de la connaissance dans laquelle les participants ont déjà une certaine expérience et une formation, comptant avec des enseignants experts qui peuvent prendre part à des projets de courte durée.

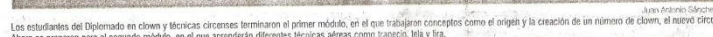
2°) Le diplôme est une bonne option pour mesurer la demande possible de qualification dans ce secteur spécifique, en vue d'offrir ultérieurement des programmes de magister.

3°) Le Diplôme, en étant une modalité d'éducation continue, formalisée, nous permet d'entamer un processus de reconnaissance universitaire et institutionnelle des études dans ce secteur - Observer les conditions et les caractéristiques d'un programme de formation comme celui-ci requiert d'explorer les possibilités de ressources humaines qualifiées, de ressources physiques, etc.

4°) Le sérieux universitaire et l'expérience artistique du département de Théâtre de l'Université d'Antioquia accordent une garantie de qualité et d'excellence à un projet de formation dans un secteur peu reconnu dans notre pays.

Le *diploma de clown* est un cours de formation continue. L'université subvient aux besoins de formation pour de nombreuses disciplines dans le pays. Les cours de formation continue cherchent à offrir les formations les plus variées aux étudiants. En moyenne, l'université compte plus de deux cents cours de formation continue par semestre. Le *diploma de clown* a été créé dans ce contexte de demande et de pertinence. C'est la première fois qu'une université d'Amérique latine proposait cette formation. Le diplôme consiste en 160 heures de formation présentielle, comprenant des cours de clown, de physiologie du rire, de création et

3 CHAPITRE 3 : la sémiotique du clown: héritage visuel et archétype du personnage



« Né au théâtre, mûri au cirque, remis en jeu par les comédiens, présent sur les diverses scènes contemporaines du théâtre, de la variété, du cirque et de la rue, le clown a connu, enfin, un nouveau destin »¹⁹³. Afin d'approfondir notre investigation sur le clown, nous nous proposons dans cette partie d'analyser le processus symbolique qui le fonde, c'est-à-dire l'ensemble des signes qui définissent l'art clownesque. Pour cela, nous nous attacherons à identifier les principales caractéristiques de ce personnage en le considérant en tant que système de signification qui établit une communication avec les spectateurs. L'image du clown est sans doute un héritage du comique, du shaman, du fou, de la foire, de la commedia dell'arte, du cirque. La plupart des caractéristiques qui composent sa figure et sa conduite contemporaine sont issues de la transformation et de l'épuration qu'il a subi depuis sa naissance conduisant ainsi à un archétype du personnage.

Le clown présente aux spectateurs les signes qui vont le révéler dans son évidence. Le système sémiotique du clown comporte toute une série de symboles propres à la logique de l'art clownesque, une antilogique ou une logique de rupture des structures pratiquées par le théâtre et par le cirque lui-même. Le clown se trouvant dans la situation d'acteur, doit chercher dans les registres du jeu théâtral la plupart des caractéristiques de son langage. Cependant, la communication avec le public et la communication avec le spectateur dans le jeu le renvoient à un état constant de création et d'improvisation. A chaque instant de son jeu théâtral le clown remet en cause les lois de la scène où il se trouve. C'est pourquoi les systèmes qui le fondent sont à la fois des figures définies et des figures qui se créent au fur et à mesure de son jeu.

Nous avons retenu trois catégories de l'image et du jeu rendant compte de la conduite archétypale du clown et composées des signes qui nous paraissent ouvrir l'éventail de l'art clownesque afin de mieux le figurer :

Le jeu du clown ou l'art de l'échec, voyage constant entre l'enfant et le fou

Le temps du clown : partager le présent de l'acteur et du spectateur

L'état du clown provoqué par un masque dévoilant l'être humain

¹⁹³ Jean Bernard BONANGE, *op.cit.*, p. 29.

3.1 Le jeu du clown ou l'art de l'échec, voyage constant entre l'enfant et le fou

« Vivre est une partie que nous devons jouer, le sage doit en jouir et le fou s'en lasser, les perdants, pensons-nous, en payeront l'enjeu, mais les gagnants pourront en rire, car c'est le jeu ». ¹⁹⁴

Joseph Grimaldi

La vie du clown est de l'ordre de l'imaginaire et son apparition repose sur la convention du jeu. La fonction du clown, analyse René Paquot¹⁹⁵, est liée à l'existence du cirque comme le confirment toutes ses définitions : ce sont des comiques qui exécutent d'une façon remarquable des exercices d'équilibre et de souplesse et qui peuvent faire rire les spectateurs. Le Littré définit le clown comme un personnage grotesque de la farce anglaise et le Larousse comme un personnage grotesque du théâtre anglais. Le Larousse du XX^e siècle évoque un acteur bouffon, d'une grande agilité, d'une grande souplesse, qui divertit le public par sa feinte maladresse et ses lazzis dans les cirques. Pour le clown contemporain, le lieu physique du cirque n'est même plus indispensable dans la mesure où le métier de clown appartient également de plein droit au théâtre, à la rue, aux arts en général et à des espaces non-conventionnels tels que l'hôpital ou les entreprises.

Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle que ce personnage associé à un surnombre d'origines est analysé et étudié au point de décomposer chacune de ses caractéristiques. Selon Bescherelle, le clown est devenu dès le milieu du XIX^e siècle un véritable artiste : « Il est à remarquer cependant que les clowns qui figurent aujourd'hui dans nos cirques [...] sont de véritables artistes ; leur talent consiste à exécuter des exercices d'équilibre, de souplesse et d'agilité avec une habileté et une dextérité vraiment

¹⁹⁴ Charles DICKENS, *Les mémoires du clown Joseph Grimaldi*, Traduit de l'anglais par Zemganno d'après l'édition de 1853, Éditions du globe, p. 9.

¹⁹⁵ René PAQUOT, *Approche du clown en France, analyse des entrées clownesques de Tristan Remy*, Mémoire de licence, Université catholique de Louvain, 1990, p. 4.

remarquable. »¹⁹⁶ Cependant, leur dextérité sur la piste va être largement dépassée par la poésie de l'échec au point de devenir un don extraordinaire. Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Etienne Souriau explique que « l'art du clown, celui-ci étant pris au sens le plus large qui englobe clowns, augustes, et tous grotesques du cirque est, à cette diversité même, de nature et qualité variable. Ses techniques empruntent aux disciplines variées de la piste ; il est donc plus ou moins et selon ses préférences, acrobate, jongleur, mime, musicien...c'est d'autre part un comique, ce qui suppose un sens aigu des mécanismes de provocation du rire et de leur action sur le public. Il cherche d'ailleurs la connivence du spectateur et, dans les réactions de celui-ci, le tremplin utile à ses trouvailles : il est improvisateur »¹⁹⁷.

Pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, les définitions du personnage du clown varient selon la scène et sa fonction. S'il est inscrit dans un cirque, il sera donc un personnage comique qui fait rire ; s'il est dans le théâtre, sa définition sera celle d'un personnage qui surgit de l'acteur lui-même pour rendre sensible et poétique la bêtise, la fragilité, l'échec ; s'il est dans une intervention auprès des enfants à l'hôpital, il sera défini comme un personnage un peu enfantin qui soulage la souffrance causée par la douleur, par le jeu d'interaction avec les enfants atteints d'une maladie ; s'il est au milieu d'une catastrophe naturelle ou d'un champ de bataille, il sera un personnage qui vient d'ailleurs pour faire oublier un peu la réalité, etc.

La naissance d'une pédagogie de l'art clownesque constitue une évolution très importante de cette période. L'image et l'archétype du clown deviennent un objet d'étude, tant pour les artistes que pour les pédagogues, donnant lieu à des analyses de l'héritage des clowns du cirque et à des recherches plus approfondies sur les bases de jeu et de la sémiotique du personnage. Les pédagogues du clown contemporains formulent des définitions du personnage très complexes car beaucoup de caractéristiques se mélangent et dialoguent entre elles dans le langage du clown. On trouve chez Philippe Rousseaux¹⁹⁸ une définition plus contemporaine qui laisse entrevoir davantage la dimension artistique du personnage à travers

¹⁹⁶ Louis-Nicolas BESCHERELLE, Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française, Tome deuxième (G-Z), Paris, Garnier frères, 1856, p. 679.

¹⁹⁷ Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF-Quadrige, 1990, p. 36.

¹⁹⁸ Philippe Rousseaux est clown, pédagogue et directeur de la compagnie Nez à Nez en France.

ses qualités essentielles : « Le clown est cet être à part, émerveillé devant le monde, heureux de peu de chose, qui s'aime et se montre tel qu'il est, profondément humain, fragile, maladroit et donc attachant, beau, sincère, libre, généreux et prêt à toutes les audaces. Sa simplicité, sa confiance, sa puissance de jeu font que, pour lui, tout obstacle est une chance ; une occasion de renaissance à chaque instant... faire l'expérience de son clown, c'est retrouver cet état de fraîcheur, de fragilité et d'enfance où l'on s'amuse, où l'on est disponible, ouvert, inventif, débordant de fantaisie et d'énergie, uniquement guidé par le désir d'exister »¹⁹⁹. Rejoignant Alex Navarro²⁰⁰ dans son exposition des caractéristiques du clown, Philippe Rousseaux laisse entrevoir à quel point il est difficile de définir l'essence de ce personnage. Il évoque le clown comme un personnage qui a une facette d'homme-enfant-clown tout à la fois, particularités qui permettent de révéler sa nature aux yeux du lecteur : « ingénu mais non infantile », « enthousiaste : il est surexcité avec ce qu'il lui arrive », « toujours passionné d'échanger avec le spectateur »²⁰¹. Plus subtil encore, Jésus Jara le définit d'emblée comme un « navigant des émotions »²⁰².

Le personnage du clown concentre en lui à la fois la fiction de l'imaginaire et la communication réelle avec le public présent ici et maintenant. Aspects qui se mettent en mouvement dans l'acte de jouer. Dans le spectacle, le jeu est la base de la relation entre le clown et le spectateur. Le jeu est le moyen pédagogique à travers lequel le clown favorise la rencontre entre l'acteur et son clown. Le jeu est donc la base et la procédure, là où se rencontrent l'archétype et la création individuelle. C'est dans le jeu que se constituent peu à peu les symboles du personnage et que réside son existence sur scène. Le jeu comme processus de l'enfant pour grandir, base des relations humaines, moyen d'activer la créativité, technique pour représenter la vie et aussi comme espace unique du fou. Le jeu du clown sera son espace sacré pour conjurer l'échec et son va et vient entre l'enfant et le fou.

¹⁹⁹ Marzano MARZANO, *Dictionnaire du corps*, PUF-Quadrige, 2007, p. 42.

²⁰⁰ Alex NAVARRO, clown, comédien et pédagogue espagnol, formateur des nouveaux clowns à Barcelone depuis 25 ans. Créateur du site: www.clownplanet.com

²⁰¹ Alex NAVARRO sur son site web : www.clownplanet.com

²⁰² Jésus JARA, clown et pédagogue du clown, auteur du livre : *El clown, un navegante de las emociones*. Ed. Proexdra, Asociacion de profesores por la expresion dramatica, España, 2004.

Cependant il n'y a que le clown qui peut le conjurer, Caroline Dream²⁰³ assure : « Oui, nous avons tous, une identité clown ». Tout le monde, avec un peu d'aide peut expérimenter ce côté clown, en partant de la base du plaisir et de l'amour pour le jeu qu'expérimentent tous les êtres humains depuis l'enfance. « Nous sommes tous des clowns, nous nous croyons tous beaux, intelligents et forts, alors que nous avons chacun nos faiblesses, notre dérisoire, qui en s'exprimant font rire [...] pour le plus grand plaisir des spectateurs. »²⁰⁴

3.1.1 *Jeu*

Le concept du jeu s'entend lui-même entre deux pôles : la *paidia*, l'amusement enfantin, débridé, apparemment sans règles, et le *ludus*, le jeu codifié avec des règles ; c'est-à-dire la distinction entre le jeu créatif et le jeu théâtral. Le jeu est une procédure, soit de la maturation de l'enfant, soit de l'adulte comme façon d'interagir avec le monde extérieur. Dans le cas de l'acteur, nous parlons du jeu pour désigner la façon dont un comédien remplit son rôle. Le jeu est alors une procédure d'interaction entre soi-même et son personnage.

« La culture vient du jeu, le jeu est liberté et invention, fantaisie et discipline à la fois, toutes les manifestations importantes de la culture sont calquées sur lui. »²⁰⁵ « Ce qui est naturel, c'est de jouer et le phénomène très sophistiqué du XX^e siècle, c'est la psychanalyse. »²⁰⁶ Pour le psychanalyste et sociologue D.W. Winnicott, la transition entre la réalité et le jeu comme espace créé par l'imaginaire représentait tout un univers rempli d'informations à entendre et à interpréter dans le traitement thérapeutique d'un patient, univers qui l'a amené à développer une théorie du jeu, jouer devenant une thérapie en elle-même : « Pour contrôler ce qui est au dehors, on doit faire des choses, et non simplement penser ou désirer, et *faire des choses*, cela prend du temps. Jouer, c'est faire. »²⁰⁷ Le jeu est une expérience pour l'individu dans un espace-temps de vie réelle, la vie acquérant à partir de l'imaginaire une autre manière de se manifester. Avoir l'expérience du jeu est en principe un acte spontané, mais les êtres humains ne sont pas toujours conscients de la frontière existant entre ce qui appartient au réel et ce qui

²⁰³ Caroline DREAM, clown et pédagogue anglaise qui travaille à Barcelone et forme des nouveaux clowns depuis 25 ans. Auteur du livre: *El payaso que hay en ti, sé payaso, sé tu mismo*. Col clownplanet, Barcelone, 2012.

²⁰⁴ Jacques LECOQ, *Le corps poétique*, Actes -sud Papiers, Arles, 1997, p. 153.

²⁰⁵ J. HUIZINGA *Homo Ludens*, Ed. Gallimard, Paris, 1951, p. 84.

²⁰⁶ D.W. WINNICOTT, *Jeu et réalité*, Ed. Gallimard, Paris, 1975, p. 13.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 59.

appartient au jeu. Avoir constamment conscience du monde et de ses représentations pourrait devenir insupportable pour les êtres humains s'ils n'avaient pas développé une sorte de dynamique du jeu.

Quand il joue, l'acteur met son corps au service de l'expression et de la représentation. De ce fait, il a déjà conscience de la distance entre lui-même en tant qu'homme et individu, et son personnage. Lorsqu'il joue, il met son corps en jeu, il définit la façon dont il va aborder l'expression de son personnage qui est à la fois en rapport avec les autres, avec le monde extérieur, avec le temps et avec l'espace. A ce propos, Pavis rappelle que pendant longtemps la question du jeu du comédien au théâtre a été posée en termes de sincérité ou d'hypocrisie. Le comédien doit-il croire à ce qu'il dit ? En être ému ? Ou doit-il s'en détacher et n'être que le porteur de son rôle ? Depuis Aristote et Diderot, de nombreux débats ont eu lieu à ce sujet.

Selon « le paradoxe du comédien » établi par Diderot, la première règle pour l'acteur serait d'approcher au maximum son personnage de celui qui préexistait à son interprétation, afin d'instruire les spectateurs sur eux-mêmes. Dans la théorie théâtrale, cette procédure a été conceptualisée sous le terme de *mimesis*. L'acteur ne doit avoir d'autre objectif que de mettre toute sa dualité au service de la construction du personnage, en effaçant en quelque sorte sa personne et sa sensibilité. Le statut du personnage va trouver sa force dans le domaine théâtral.

Dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, le théâtre a partie liée avec le jeu dans ses principes et règles sinon dans ses formes : le simulacre, la compétition, la chance, le vertige. En ce sens, il cite la définition que donne Huizinga de la forme du jeu comme « une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité, qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrit, qui se déroule avec ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde

habituel »²⁰⁸. Selon Pavis cette description du principe ludique pourrait être celle du jeu théâtral.

Il existe une étroite relation entre le jeu primordial et le jeu théâtral. Le jeu établit un lien entre la richesse intérieure d'un individu et le monde extérieur dans lequel il doit vivre. Un corps en jeu est un corps qui vit pleinement, un corps actif, sensitif et moteur, un corps expressif, ludique et imaginaire, un corps créatif. Par le jeu, l'homme apprend le monde ; et par le jeu, le théâtre représente le monde : le jeu s'apprend et le jeu s'enseigne, le jeu est un procédé pendant l'enfance et une technique pendant la représentation ; le jeu est un outil qui appartient à l'homme et à l'enfant.

Le jeu pédagogique qui consiste à devenir clown est un mouvement de rencontre du clown à travers le jeu avec soi-même. L'enfant, par exemple, a besoin que l'adulte prenne au sérieux ses activités de jeux. Témoin et référence, le regard adulte est aussi un gage de l'amour et un droit à l'existence. Par le jeu, l'enfant fait l'expérience de lui-même, des autres et des objets. Ainsi explore-t-il le monde. Chez l'enfant, la pensée est action et par l'action la pensée se construit, l'acte du jeu équilibre et structure l'esprit. Chaque enfant explore différents types de jeux à des époques déterminées²⁰⁹ ; à chaque jeu correspond l'acquisition d'une faculté nécessaire à son développement mental, affectif ou sensoriel. Peu à peu, le jeu se rapproche d'une représentation imitative de la réalité. Cette faculté de symbolisation est une conquête essentielle, lente, progressive ; elle est la condition nécessaire à tous les apprentissages en cours et à venir (langage, lecture, écriture, calcul, etc.) et du développement de toute la pensée logique et créatrice. Le jeu, explique Winnicott, est donc à la base de la créativité car jouer est une expérience créative, une forme fondamentale de la vie.

« Qui a commencé le premier : l'enfant ou le clown ? » se demande Jacques Fabbri, dans le livre *Clowns et farceurs*. Certes, le jeu a un aspect enfantin souvent lié au comportement du clown. Ou bien est-ce le clown qui joue comme un enfant imprégné de cette atmosphère

²⁰⁸Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Ed Armand Colland, 2002, p. 184.

²⁰⁹ Dans l'évolution cognitive de l'enfant, Piaget distingue trois types de jeux : 1°) *Les jeux d'exercices* (pur plaisir de faire fonctionner un objet, de mouvoir son corps, attraper, sauter, répéter un son) qui s'appuient sur la sensation et la motricité. 2°) *Les jeux symboliques* (donner à manger à sa poupée, prendre un objet pour un autre, jouer à la maîtresse) qui sont des jeux d'imitation avec simulacre. 3°) *Les jeux de règles* qui s'épanouissent surtout à l'école primaire, où l'enfant crée des règles pour jouer et un cadre pour avancer.

candide de la première fois ? Pour le clown, c'est à travers le jeu que l'acteur peut être juste, un jeu qui développe plusieurs aspects : l'aspect enfantin, la mise en évidence des faiblesses, l'écoute. Les enfants pratiquent spontanément tous ces principes basiques du jeu depuis tout petits, pour un clown, le retour au plaisir du jeu de l'enfance est une recherche de cet état de spontanéité naturel, sans pour autant vouloir dire que les clowns sont des enfants. « Avec le clown, pour que ça fonctionne, il faut que le jeu soit très naturel. Des personnes qui improvisent ont un champ de possibilités incroyable [...] plus tu improvises, plus tu apprends à avoir l'écoute. Le truc le plus important pour le clown, c'est l'écoute » expliquait Michel Dallaire²¹⁰, clown, metteur en scène et pédagogue.

Pour le sociologue Erving Goffman, le jeu chez les adultes est tout autant présent que chez les enfants. Le jeu intervient dans la vie quotidienne dans les moments où l'homme communique avec le monde. Dans la façon d'interagir avec les autres en dehors de soi-même, les comportements se modifient toujours et c'est le jeu qui dynamise la communication entre les êtres. La communication est pleine de subtilités. La réalité, l'imagination, et la créativité avec lesquels l'individu soutient son rapport avec les autres, la façon dont il se présente lui-même et son activité aux autres, la manière dont il oriente l'impression qu'il produit sur eux et toutes sortes de choses qu'il peut ou non se permettre au cours de sa représentation, sont la base des relations humaines.

La complexité réside dans le fait que, plus on devient adulte, plus on perd cette capacité de jouer naturellement. On devient « malades de vérité ». ²¹¹ En tant qu'adultes, la responsabilité et le sérieux vis-à-vis de la société dans laquelle nous nous trouvons, nous empêchent de jouer. Le jeu est certainement beaucoup plus complexe chez l'adulte que chez l'enfant, car chez l'enfant l'aspect amusant et purement ludique du jeu reste son intérêt fondamental, puis jouer à s'identifier aux adultes garantit sa démarche vers la maturation. Alors que chez l'adulte l'identification n'est pas suffisante, il faut imaginer et croire à son propre jeu et à celui des autres afin d'interagir et communiquer.

²¹⁰ Michel DALLAIRE, *L'élan*, in *Le clown et la transmission*, APIAC, décembre 2002, Bourg-Saint-Andéol, p.16.

²¹¹ Caroline DREAM, *El payaso que hay en ti, sé payaso, sé tu mismo*. Coll. Clownplanet, Barcelone, 2012. p.56.

Selon une théorie sociologique de la croyance, quand l'individu ne croit pas à son propre jeu, cela s'appelle le cynisme²¹². Il s'agit d'une espèce de double conscience de la réalité propre, à savoir la réalité interne et la réalité représentée, qui fait appel à l'hypocrisie de l'individu. En revanche, Goffman nomme sincérité le moment où l'individu croit lui-même à son propre jeu. On pourrait dire que lorsque l'enfant grandit, il perd de la sincérité et devient de plus en plus cynique. Ce n'est pas tout à fait négatif, puisque les rapports humains exigent de l'individu de l'hypocrisie afin de mener à bien les relations, les communications, le travail, les rapports politiques, économiques, etc. Evidemment, ce n'est pas un idéal, mais la société fonctionne grâce aux jeux intégrés depuis l'enfance et stratégiquement utilisés par les adultes.

Goffman affirme en outre qu'il s'agit là seulement d'une opposition essentielle entre le moi intime et le moi social. En tant qu'êtres humains, nous sommes probablement des créatures dont les démarches varient selon l'humeur et l'énergie du moment. En tant que personnages représentés devant un public, au contraire, nous devons échapper à ces fluctuations. Pour lui, la vertu du comédien réside dans sa capacité à pouvoir jouer à être un autre, à donner l'illusion de toute chose et à modifier volontairement l'énergie du moment.

Le jeu du clown est un jeu particulier, car l'acteur incarne à la fois l'amusement et les règles précises de son jeu. Dans la recherche de son clown, l'acteur qui devient clown n'a pas de référence extérieure autre du clown que lui-même. Expliquons-nous : l'observation et l'écoute doivent être internes, car ce qu'on va appeler le clown sera un personnage construit à partir de chacun. Le clown fait appel au jeu de la sincérité, au jeu enfantin, « ses jouets sont les émotions²¹³ ». Le pédagogue François Cervantès, affirmait : « Il ne s'agit pas d'inventer quelque chose de nouveau mais plutôt de fouiller en soi pour y trouver ce qui y était depuis toujours, enfoui. [...] Au milieu de ceux qui savent parler, chanter, sauter, faire danser les ours, faire du vélo sur une roue ou faire disparaître une locomotive, le clown ne sait rien faire. Il est dans son corps, complètement inadapté à ses désirs impossibles. Le clown « est » un échec, il dit que l'homme est un échec, qu'il est sur terre comme une flamme sur l'eau. »²¹⁴ On met souvent en relation le clown avec certains comportements des enfants, parce que ceux-ci n'ont pas l'idée de l'hypocrisie, du cynisme, qui caractérisent les jeux entre les

²¹² Erwing GOFFMAN, *la mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, p. 212.

²¹³ Michel DALLAIRE, *op.cit.*, p. 11.

²¹⁴ François CERVANTES, in *Le clown et la transmission*, APIAC, décembre 2001, Bourg-Saint-Andéol, p. 16.

adultes. Ils s'expriment comme ils en ont envie, d'une façon moins socialement correcte ; ils n'ont pas de rapport à la valeur économique des choses et leur langage est primaire, en processus de construction des codes et des normes de la société. Caractéristiques tout à fait propres à celles du clown puisque « chercher son propre clown »²¹⁵ consiste justement à retrouver, tout en étant adulte et conscient, cette nature humaine et primaire de l'enfant. « Le clown est l'enfant chéri de la nation, on permet aux enfants ce qu'on ne permet à personne d'autre, on ne comprend rien à ce qu'il fait...l'enfant, il se tire les oreilles, il se met les doigts dans le nez, il fait ce qu'il veut... » Expliquait le clown russe Slava Polunin. « Au théâtre, les comédiens font semblant. Nous les clowns, on fait les choses pour de vrai » disait François Fratellini.

3.1.2 *Chercher son propre clown en jouant*

Pour chercher son propre clown, il ne faut surtout pas jouer un rôle, il faut jouer à partir de soi, jouer avec son propre ridicule. À partir des années 60 en France, le pédagogue Jacques Lecoq a développé une pédagogie basée sur l'idée que la dimension clownesque dans les méthodes de formation était une découverte plutôt que l'apprentissage d'une technique d'interprétation. La mise en évidence d'une faiblesse personnelle de la part des clowns s'est transformée en force théâtrale. Le jeu consiste à se mettre soi-même en état de nudité parce qu'il n'y a pas de personnage précis à représenter, de façon d'agir prédéterminée. Il n'y a que soi-même en face de soi-même jouant avec le public au moment présent, dans l'ici et le maintenant.

Le corps comme lieu physique d'une totalité est l'instrument de l'homme, l'enfant et le clown. C'est à travers lui qu'il établit des rapports avec le monde du dehors. L'enjeu est en partie une « qualité » du corps : un jeu où le corps est en action, ici et maintenant, avec les autres. Dans la pratique du jeu théâtral ou à la recherche de son clown, la relation qu'établit l'acteur entre l'homme, son corps et les autres est plus claire et consciente que dans la vie quotidienne. « On croit à quelque chose avec une conviction profonde tout en sachant parfaitement qu'il s'agit d'une illusion, c'est l'enjeu, la nature de la pratique théâtrale, sa

²¹⁵ Consigne de pédagogues modernes dans leurs formations de clowns, initié par Jacques Lecoq.

dimension représentative. »²¹⁶ l'acteur joue comme un enfant pour rejoindre son clown, mais il ne devient pas enfant, l'enjeu de l'acteur est de rester adulte à travers son jeu de clown.

« Le clown joue, sa valeur dans la vie est de jouer. Car aussitôt que l'on vit, on est obligé d'être à l'écoute de l'autre, de trouver un terrain d'entente pour que l'amusement arrive. Officiellement le clown cherche toujours un complice, un complice avec qui il va s'amuser et c'est pour cela que le clown est une force politique extraordinaire. Je crois que le clown est politique comme ça, en étant. Il n'est pas politique en disant, mais en renvoyant tout simplement une opinion de valeur. »²¹⁷

Le jeu du clown s'appuie sur la qualité, la quantité et la circulation du rire qu'il provoque dans le public. « Alors j'installais la piste et chacun s'y présentait avec la seule obligation de nous faire rire. C'était terrible, ridicule, personne ne riait, les élèves clowns apprenaient le « bide » dans l'angoisse générale ; et à mesure que chacun passait, le même phénomène se renouvelait. Le clown dépité allait s'asseoir, penaud... et c'est à ce moment-là que nous commençons à rire de lui. La pédagogie était trouvée, celle du « bide » »²¹⁸. Michel Dallaire explique : « Dans la défaite (bide), surtout dans la défaite, le clown doit « rester » avec le public. Car s'il fait rire, et doit faire rire, le clown ne fait pas toujours rire. » Le rire est autant un moyen qu'un but.

Ainsi, jouer à quoi ? Il ne suffit pas de se montrer soi-même dans un état de disponibilité à écouter et réagir, le jeu du clown c'est jouer à échouer de façon authentique, c'est-à-dire honnêtement. Il n'y a pas de chose plus stupide au monde ; cependant cette présence insignifiante de l'homme clown est tout à fait pertinente dans le monde contemporain.

L'acteur, affaibli mais toujours en jeu, laisse surgir des choses qui mettent en évidence une disponibilité totale sans défense. Il agit au centre d'un « bide », résultat de l'échec. C'est la lutte entre ce qu'il veut faire et ce qu'il peut faire, parce qu'il n'existe pas de procédure qui indique le cours de la situation. Le jeu est simplement sa présence, sa réaction au vide, au vrai

²¹⁶ Hadi Moha ABDEL, *Le corps en-jeu, un enjeu pédagogique*. Mémoire de DEA, septembre 1999, Paris III.

²¹⁷ Michel DALLAIRE, *op.cit.*, p. 34.

²¹⁸ Gabriel CARRASSO, film documentaire : *Les deux voyages de Jacques Lecoq*, Paris, 1997.

vide, où il n'y a plus de technique, plus de clefs qui donnent de réponse. L'acteur ne peut pas ouvrir la porte de la sortie, la sortie est soi-même, la porte conduit à son univers intérieur, à sa maîtrise de l'improvisation où l'imagination doit forcément agir, et tout ce qui est en train de se passer en face de nos yeux, c'est « pour de vrai » selon Lecoq. C'est « authentique » d'après Caroline. C'est « habité » dans les mots de la clown Pepa Plana.

Ce qu'on veut dire par vérité est une notion liée au principe de justesse et d'illusion dans le domaine du théâtre. Le fait qu'un exercice soit juste signifie : dans la mesure du temps, du rythme et de la correspondance entre les actions et réactions, dynamique fondamentale pour produire l'illusion de vérité. A ce propos, l'acteur doit être prêt à réagir de manière juste. Aristote dit : « Qu'est-ce que la vérité ? La conformité de nos jugements avec les êtres. »²¹⁹ « Avoir l'impression que son jeu n'est pas « conduit » (nous disons « téléphoné »), réagissant avant qu'il y ait eu un motif pour le faire »²²⁰ affirme Lecoq lorsqu'il travaille avec des masques par exemple. Il s'agit d'un niveau de concordance entre le caractère du masque et celui du mouvement et comportement de l'acteur, où l'illusion peut être parfaite. Le masque est vivant dans le corps de l'acteur comme l'acteur dans le masque, développant une gamme de gestes qui modifient même la caractérisation du masque fixe en un masque en mouvement.

La notion de vérité s'est transformée parallèlement à celle du personnage. La vérité au théâtre moderne habite la profondeur et l'honnêteté des gestes et du langage même, parce que ce n'est pas une illusion qu'il faut produire sur la scène, mais ce qui vit derrière l'illusion, comme les muscles en dessous du corps, les émotions, les racines, la décomposition des mots en dessous du langage, la fiction en dessous du théâtre et l'acteur en dessous du personnage. La vérité chez son propre clown, c'est être habité par soi-même.

Le « soi-même » est donc le personnage de clown dans chaque individu. Peter Bu, dans *Clowns et farceurs*, défend l'idée que tout clown joue un personnage. Le clown est un état d'esprit, une manière particulière d'interpréter l'homme qui n'échappe pas aux styles et techniques de l'interprétation comique. Le clown n'est pas un comédien qui joue le rôle d'un clown, le clown est un état de résonances véritables, mais dès lors que l'acteur a exploré et

²¹⁹ Robert ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994, p. 101.

²²⁰ Jacques LECOQ, *op.cit.*, p. 155.

découvert en lui le clown, un personnage commence à se construire. « A savoir que chaque clown véritable est unique et « non reproductible » [...] Il est le produit de la nature humaine de chacun des hommes ou des femmes qui le portent, avec ses moteurs de vie et ses origines culturelles, géographiques et affectives profondes... »²²¹

La recherche de son propre clown, c'est aussi partir à la recherche de son propre dérisoire, affirme Jacques Lecoq. En effet, c'est dans cet état de faiblesse humaine et d'insignifiance que l'être apparaît avec bien plus de force que dans le jeu de la vie quotidienne. Le jeu du clown est donc un jeu dont l'espace potentiel est la créativité provoquée par la stimulation de son dérisoire. L'acteur réagit naturellement et sans prétention de représenter un personnage. Sa manière particulière, authentique de jouer sa propre faiblesse est la première démarche de son langage clownesque.

3.1.3 *Dérision*

Dans *Le fou roi des théâtres, voyage en commedia dell'arte*, Martin Serge donne cette définition de la dérision : « une moelle épineuse, un influx, un carburant à toute épreuve »²²². Le dictionnaire Larousse, quant à lui, définit le mot dérision dans des acceptions qui nous semblent très représentatives du clown : « Mépris qui incite à rire, à se moquer de... tourner en dérision : se moquer d'une manière méprisante. [...] Chose insignifiante, dérisoire. [...] Il faut ajouter que rire et dérision ont une étymologie commune, respectivement *deridere* se moquer de, rire au sujet de, et *ridere* qui signifie rire [...] Qui est si insuffisant que cela semble une moquerie : insignifiant, minime, négligeable, pauvre, petit, piètre, ridicule, vain [...] Personne qui paraît ridicule par son insignifiance, sa faiblesse [...] Autodérision : moquerie à l'égard de soi-même²²³.

Il nous semble important de citer le même dictionnaire pour définir le contraire de dérisoire : « admiratif, déférent, respectueux, révérencieux, capital, énorme, grand, important, précieux ». En définitive, un clown blanc au cirque.

²²¹ André RIOT SARCEY, *Le clown et la transmission*, APIAC, décembre 2002, Bourg-Saint-Andéol, p. 7.

²²² Serge MARTIN, *op.cit.*, p. 29.

²²³ Miguel BORRAS, *Le clown, réflexion autour d'une pratique*, mémoire de maîtrise, Paris III, 2002, p. 32.

Chacun de nous découvre dans sa personnalité des caractéristiques insignifiantes et ridicules qui, si elles sont dévoilées, exhibées, jouées, partagées, provoquent le rire. Le rire est le désir du clown. C'est bien pour cela qu'il est prêt à se dévoiler sans défense. Il possède un sens de l'humour propre, un état d'esprit qui lui permet de partager avec les autres la joie au milieu du bide, la joie de la catastrophe, et il est prêt à tout pour *dérider* une salle. Pierre Etaix disait que le clown tourne en dérision sa propre misère et celle des autres, « non par moquerie mais par le jeu de résonances personnelles »²²⁴.

L'étude de la dérision comme faiblesse et insignifiance des actes humains qui semblent être ridicules et drôles au regard des autres et la recherche de son propre clown comme recherche joyeuse afin de susciter le rire seront l'objet de ce développement. La dérision et le rire propres au comportement humain ont souvent déterminé la pensée et, en fait, le langage de ceux qui volontairement cherchaient à l'inspirer, comme les clowns.

3.1.4 *Jouer la dérision*

Pourquoi le rire se produit-il chez quelqu'un qui regarde un clown pris dans un bide, dans une situation qui semble ridicule ? Parce que le spectateur n'y est pas. Le spectateur fait une opération de transfert, il se trouve face à quelqu'un qui caractérise l'échec. Celui qui regarde est fort dans la mesure où il croit contrôler les moyens qui évitent de tomber dans le bide. On parle d'un sentiment de supériorité chez le spectateur. C'est dans la défaite que le clown produit le rire, mais cela ne suffit pas car nous ne réagissons pas tous de la même façon. Face à l'échec et à la défaite, surgit le jeu. « Comme par magie le rire nous éclaire (puisque'il nous enseigne sur les écarts à la norme), et il nous éblouit (puisque'il nous pousse à les corriger quelle que soit notre volonté). Il altère notre état de conscience, modifie notre rapport au temps et à l'espace, nous ramène à l'âge d'or de la prime enfance. »²²⁵. Le clown joue, il est content de partager sa maladresse par le jeu avec son public et le public construit son bonheur sur le malheur des autres. Certains scientifiques appellent ce phénomène « la loi de la compensation », l'histoire l'appelle le rire archaïque, triomphant, diabolique, explosif, passionnel et bruyant. En somme, un certain retour à l'animalité.

²²⁴ Fabbri Jacques, Salle André, *Clowns et farceurs*. Bordas, Paris, 1982, p. 29.

²²⁵ Jean Frappier, « Vous travaillez ? et bien, riez maintenant ! », in *2000 ans de rire permanence et modernité*, colloque international Grelis-Laseldi, Corhum, Besançon 29-30 juin et 1^{er} Juillet 2000, textes réunis par Mongi Madini, Corhum, PUF, 2000.

Selon Bergson le rire est un geste social. Le philosophe s'est intéressé au phénomène en tant que technicien, en cherchant à démontrer le mécanisme secouant l'homme qui rit. Pour Bergson, la vie et la mécanique sont les déclencheurs du rire. Le rire bergsonien a comme ennemi numéro un l'émotion, car l'effet comique nécessite une anesthésie momentanée du cœur et une certaine insensibilité. Faute de quoi la distance ne serait pas suffisante pour que le rire puisse se produire. Une distance qui est le résultat d'une volonté intellectuelle d'éloigner de plus en plus l'humanité de l'animalité, au long de l'histoire de l'homme.

Dans l'étude de la mécanique du rire, le rire peut être une expression de plusieurs vibrations spirituelles, située entre deux pôles, celui de l'intelligence et celui de la stupidité, dont la nature ressemble aux caractéristiques du dérisoire. C'est au cirque, avec le clown, que cette mécanique va prendre forme et que ce rire divisé entre passion et raison s'incarnera dans les entrées clownesques.

Le rire et ses deux aspects caractéristiques et opposés donneront naissance au clown blanc et au clown auguste sur la piste du cirque. Le clown blanc : le rire sérieux, intelligent, éduqué proche du bon exemple de l'humanité incarnant le roi de la piste, et, comme tout roi vêtu de pierres précieuses, doté de l'élégance propre de celui qui dicte la loi. Le clown auguste : incarnation du vrai homme, de l'insignifiant, provoquant le rire festif, diabolique, celui du fou du roi. C'est de la relation entre ces deux personnages que surgit l'art clownesque, autour duquel le cirque va faire ses plus grands numéros, et les clowns leurs plus grandes entrées ; le rire va être composé et décomposé, une vraie machine de divertissement du peuple. Plus tard, l'auguste montera sur la scène pour nous rappeler que l'homme a envie de rire de lui-même et par conséquent des autres, que l'homme est plus près de l'animalité qu'il ne le pense, que le clown incarne la naïveté de l'enfant et que le ridicule habite chaque instant de l'existence humaine.

« Ce que le théâtre voit dans le clown, c'est le personnage ridicule – dans son habillement, son maquillage, son masque, son comportement – qui grossit et simplifie les situations, les renverse même, qui symbolise dans un dialogue fait de calembours, d'absence de logique et d'une logique poussée jusqu'à l'absurde, à travers des trucs purement spectaculaires, de coups

portés et reçus, à travers un combat perdu avec les objets, c'est le non-dit de la vie, le non-avouable de l'homme et de sa condition sociale. Il le transpose dans un comique énorme sous-tendu d'un vécu tragique. Le rire provoqué par l'auguste est à la fois une révélation, une provocation, une libération. »²²⁶

Les clowns contemporains incarnent à la fois le côté sérieux et dérisoire, le rire archaïque et le rire moderne. Lorsque dans leur enseignement les pédagogues actuels proposent aux élèves de trouver leur propre clown, et de jouer la dérision, ils leur demandent de fouiller en eux-mêmes et de traverser l'humanité afin d'éveiller ce qui nous appartient à tous au plus profond : un enfant, un *bobo*, un fou, un auguste, plus proche de l'animalité et du rire festif que du sourire divin.

Pour le clown, jouer la dérision c'est être responsable de sa maladresse puisqu'il la provoque constamment. L'émotion qui naît de ce jeu d'actions et réactions du clown, voilà ce qu'il transmet. C'est lui l'effet, c'est ce qu'il vit qui réveille une sorte de joie dans le public, complice de son expérience. Au théâtre, le bide c'est « faire un four », donc échouer. Mais, à la différence d'un acteur de théâtre, le clown vit grâce à lui.

Le moment de l'échec peut être le moment le plus recherché par un clown, car ce moment est, pour lui et le public, celui du bonheur. L'échec naît au moment où le clown rate son numéro, par difficulté, par naïveté, par inconscience, par ignorance, pour n'importe quel défaut. L'échec tombe sur lui et l'humanité est dévoilée, celle qu'on déguise tous les jours et qui est remplie de défauts.

Dans la pédagogie de Lecoq, le clown ne rate pas n'importe quoi. « Il faut rater ce que l'on sait faire »²²⁷ dit Lecoq. En effet, le clown construit une situation entre ce qu'il sait et ce qu'il peut faire. Il rate successivement de manière à ce que le spectateur soit ému dans son sentiment de supériorité. Dans une situation clownesque, un peu à l'image du cirque, ces échecs déboucheront sur une réussite finale de manière à ce que le clown ne tombe pas dans la

²²⁶ Claudine AMIARD CHEVREL, *Du cirque au théâtre*, L'Age d'homme, Lausanne, p. 12.

²²⁷ Jacques LECOQ, *op.cit.*, p. 155.

tragédie. Les réussites sont souvent des exploits : des numéros, des capacités, des qualités qui sont travaillées par les artistes afin de réussir un spectacle.

Avec des pédagogues du clown ces derniers temps, nous avons vu, que l'échec peut ne pas avoir une fin heureuse. Des clowns qui s'entraînent dans une chaîne de revers, à chaque fois plus grands, entraînent aussi la joie du spectateur. Moins ils réussissent plus ils suscitent d'effets.

Le moment de l'échec est pour le clown celui de la situation la plus intéressante au niveau du jeu d'actions et de réactions. Le clown crée et improvise face à l'échec, il transmet au public ses différents états provoqués par le bide, états proches de l'enfance et la folie.

3.1.5 *Logique clownesque : antilogique*

Ce qui fonde le clown contemporain, c'est l'art de l'échec. Plus le clown rate, plus c'est réussi. Plus il est affaibli par la non mesure du monde qui l'entoure, plus il devient intéressant pour le spectateur. Si nous pouvons parler d'une logique, ce serait plutôt dans le sens d'une antilogique, c'est-à-dire d'une direction toujours opposée à celle que l'on attend. Dans beaucoup d'ouvrages sur le clown on trouve cette expression de « logique clownesque » définissant la manière dont le clown se comporte. Bien que le mot logique ne soit pas selon nous approprié, nous allons l'utiliser par opposition au sens donné par le langage commun, comme si le seul fait de dire « logique clownesque » l'opposait à la logique des hommes. La logique dite « normale » se caractérise par la tendance à faire les choses bien ou, au moins, à réussir dans tous les sens, surtout dans le monde contemporain qui se soucie beaucoup de la réussite. Cette opération de transfert et de résonance du clown avec le public réveille la peur de l'homme moderne à échouer. Et, gentiment, on accorde au clown ce privilège de se tromper, d'échouer.

Le clown fait rire en ratant. Son échec, c'est rater là où les hommes « ne ratent pas ». Par une opération de transfert, le clown réveille dans le public son propre dérisoire. C'est ainsi que la logique clownesque devient différente de celle du spectateur. Le clown fait passer par le rire l'acceptation de sa propre propension à échouer. Le clown aime vivre dans cette logique, car

c'est en puisant dans sa faiblesse qu'il trouve sa force, et qu'il découvre son plaisir. « C'est à travers l'échec que le clown montre sa sagesse. S'il s'engage dans une entreprise avec toute son émotion, se révèle au fond de lui une sérénité, un détachement qui nous remplissent d'aise. On s'aperçoit alors qu'on ne rit pas *de* lui mais *par* lui. Il gagne enfin car il ridiculise la pression sociale. Il montre qu'on peut être heureux sans répondre nécessairement à la norme du beau, du maîtrisé et de l'intelligence formelle prônée par le clown blanc. Il nous sécurise (et sécurise la personne en lui), car il détruit le mythe de la recherche d'une image superficielle et instaure le droit d'être soi-même. On comprend donc bien pourquoi le clown plaît aux enfants – à l'enfant en nous : il les accompagne dans leur lutte pour une conquête libre de l'identité face à la pression normalisatrice de l'adulte »²²⁸.

Par sa logique, le clown renvoie constamment au public l'image de sa propre difficulté d'être dans le monde, et le public voit dans le clown cette lutte perpétuelle pour que la vie ne nous échappe pas, pour que la perfection ne nous mange pas, et pour que la réussite ne nous abandonne pas. Ainsi le clown se fonde-t-il sur sa propre logique, une logique variant selon l'appropriation que l'acteur clown va faire de son personnage. La logique, façon de raisonner juste et rationnelle, va être traitée par le clown en nous invitant à appréhender la réalité d'une façon différente de celle qu'induit le sens commun.

La logique de chaque clown est une logique unique. Il peut y avoir des logiques différentes pour des clowns différents, à l'image des hommes en général. Le préfixe « anti » paraît définir clairement la figure de la logique du clown : antilogique. Le décalage entre la chose et son contraire produit un conflit, un échec, un bide. Par exemple : le contre-costume qui s'oppose au costume, le contretemps qui s'oppose au rythme établi, le contre-espace qui peut s'opposer à l'équilibre de l'espace, etc. C'est en somme un jeu de « contres » qui promènent le clown dans l'échec, dans sa faiblesse, en soi-même. « J'ai une définition pour le clown : quand il se casse la gueule, il en est sûr, et quand il se rétablit, qu'il retrouve son équilibre, il en doute. A travers une telle définition tout homme peut trouver sa nature clownesque, du moins

²²⁸ Le Joker-Documents N° 1, *A la découverte de son propre clown*, Le Bataclown, Formation – Clown – Théâtre Clownanalyse.

l'approcher. Mais de là à en faire son métier. C'est-à-dire à en vivre, à faire rire les autres, à monter des spectacles, c'est là que réside la difficulté. »²²⁹

Le clown met en contraste son corps avec le monde. « Pour exprimer la folie, il faut rechercher la finesse, il faut toujours constituer une paire pour créer un contraste. Le contraste engendre la force du drame »²³⁰. Le fait de se sentir ridicule, intrus, pas bien, est avant tout un état physique que l'acteur doit découvrir, explorer et avec lequel s'amuser. Le soi-même dans le clown signifie un changement épistémologique très fort dans l'histoire du jeu de l'acteur. C'est en comprenant que les réactions physiques du clown viennent de lui-même et non pas d'un personnage créé que l'on peut finalement nommer et visualiser ce voyage entre l'homme et son propre clown. « Le clown, c'est d'abord le physique et la sensation. Peu importe ce qu'il a dans la tête. Il peut être triste ou gai, peut-être vient-il de commettre un crime, peut-être vient-il de se marier... ce qui compte, c'est ce qu'il donne à l'extérieur. Le costume étant un élément primordial. Le nez rouge est un moyen magique. Il éclaire ce qui est essentiel, c'est-à-dire les yeux, la seule partie intérieure de l'homme qui affleure. Le chemin est avant tout physique. »²³¹ Le clown, par sa relation physique contradictoire avec le monde qui l'entoure (objets, temps, espace) crée sa propre logique, une logique clownesque. « Le déséquilibre et la chute sont des modalités de présence au monde, caractéristiques du clown. Sa démarche, sa gestuelle étrange et inadaptée, sa maladresse mais aussi son rapport d'équilibriste involontaire au monde des objets créent son incertitude et son décalage corporels. Le corps du clown produit des surprises et des catastrophes que le spectacle burlesque a particulièrement mises en valeur. Il personnifie ainsi l'instabilité et le ratage, ce qui symbolise une position sociale fragile »²³²

3.1.6 *La logique de la maladresse et des accidents*

²²⁹ André RIOT-SARCEY, Entretien réalisé par Jean Michel Guy, dans *Avant Garde Cirque, le clown est l'avenir de la femme*, Autrement, Paris, 2001, p. 104.

²³⁰ Michel DALLAIRE, *Le clown et la transmission*, APIAC, Décembre 2002, Bourg-Saint-Andeol, p. 29.

²³¹ André RIOT-SARCEY, op cit, *Ibid.*, p. 107.

²³² Jean Bernard BONANGE, *Le clown intervenant social, le miroir du clown dans les réunions institutionnelles*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime présentée par : Jean-Bernard BONANGE, Sous la dir. de Jean FERRASSE, Professeur à l'Université de Toulouse II. Département des sciences de l'éducation et de la formation, université de Toulouse le Mirail, Décembre 1998, p. 25.

La maladresse est définie comme « manque de coordination ; perte de la coordination ; irrégularité dans les mouvements volontaires ; détérioration de la coordination ; ataxie ; maladresse. » Il s'agit d'une anomalie dans le contrôle musculaire ou d'une incapacité à coordonner ses mouvements d'une manière fine. Outre une anomalie, la maladresse est aussi considérée comme un grand défaut, au point de lui attribuer le manque de progrès, l'infortune dans l'amour et, évidemment, une grande frustration. Transformer la maladresse en faiblesse puis en force dramatique est l'exercice du clown. Reconnaître sa maladresse, l'explorer et en profiter peut faire d'un clown un grand comédien et d'un être humain, un grand homme.

Jacques Lecoq disait que ce qui est absolu ne peut pas exister sans l'erreur... non seulement l'erreur doit être acceptée, mais elle est nécessaire pour que la vie continue : sans erreur, il n'y a pas de mouvement. Le principe de la pédagogie de l'erreur est : celui qui se trompe gagne. S'il y a erreur, l'erreur doit être répétée trois fois. Dans le clown c'est l'erreur qui est importante. C'est ça la logique, antilogique. Le clown est quelqu'un de décentré, « à côté de la plaque », un fou, un *bobo* qui fait toujours le contraire ! Il faut donc encourager l'erreur, car c'est lorsqu'on se trompe qu'on trouve.

Pour un clown, la maladresse est l'opportunité d'un accident. L'accident intervient lorsque le clown veut faire quelque chose et, en raison d'une succession d'accidents qu'il n'a pas prévus, par exemple un équilibre raté, il n'y arrive pas. L'accident a été très joué au cirque. Par exemple : le clown veut faire du vélo et n'y arrive pas à cause de plusieurs accidents. Son vélo perd le volant, les pédales, la selle, les roues, etc. Mais en truquant les parties du vélo, il y parvient quand même.

Le clown est une victime car il souffre à cause des accidents qui lui arrivent sans le vouloir, mais il ne reste jamais dans l'état de souffrance, ni d'angoisse ou de chute. Le clown tombe pour se remettre debout. C'est pour cette raison que fréquemment l'art d'avoir un accident consiste pour un clown à rater l'exploit, ainsi manipule-t-il la situation et son public à sa volonté, tout en étant victime des contrastes de l'espace, du temps et des objets.

Lecoq disait que « le rire, c'est la chute sauf quand c'est le cheval qui tombe ». En effet, c'est toujours de l'homme que l'on rit. « L'accident est une déformation à partir d'une référence à un mouvement. L'accident est humain par rapport à l'économie mécanique qui est inhumaine.

Tout accident suppose une surprise. Le temps entre l'accident et ma réaction, c'est l'homme. »²³³ Dans cet état d'incompréhension, le clown est à la fois la cause des accidents et sa victime. C'est de sa responsabilité même dans son malheur que les autres rient. Car le public plus intelligent comprend bien avant. Cela peut varier s'il y a plus d'un clown en jeu, parce qu'il y a deux états clown en jeu.

Le clown est la cause et la conséquence de lui-même. Mais tout comme dans la vie, l'espace et les objets sont traversés par des forces, un mouvement de la terre et une force de gravité qui conditionnent la présence du corps et de l'homme. Le clown n'échappe pas aux conditions universelles, il joue avec elles et il se perd dans ses possibilités pour créer des bides : l'horizontale et la verticale dans l'espace ont été tracées pour percevoir l'équilibre du corps et de la nature. L'équilibre détient le déséquilibre, le déséquilibre est une fragilité qui se hisse pour nous rappeler que l'homme est un être instable et mortel. La maladresse est la matérialisation du déséquilibre. Le clown commence son existence dans ce moment de fragilité de la nature et de l'homme, dans la chute qui se transforme en vibration, et qui fait rire. Le clown fait l'expérience de l'espace et de la gravité lui-même, avec son corps et ses émotions, et c'est pourquoi un acteur qui cherche son propre clown part à la recherche du déséquilibre. Entre une entrée et une sortie, il cherche à faire l'expérience de la chute, du silence, de l'émotion et de soi.

Tout ce qui arrive au clown, est des choses auxquelles il ne s'attendait pas, la surprise, est un des éléments les plus importants pour construire la naïveté du clown. La surprise est comique. Devant la surprise, le clown est en état de stupéfaction, car c'est souvent l'enchaînement des accidents qui provoque de plus en plus de surprises chez le clown, en l'enveloppant dans une série de maladresses démesurées et joyeuses.

3.1.7 *Stupide*

L'origine étymologique de l'adjectif « stupide » se trouve dans le mot « stupéfait ». Au Moyen-Âge, le mouvement de surprise était une décontraction des muscles du visage, avec la bouche ouverte. Être stupéfait impliquait ce geste-là. Plus tard, le même geste et le même mot ont pris le sens de stupide. Face à l'inattendu, le clown est stupide et son geste est un geste de surprise et de stupéfaction. Non seulement il ne s'y attendait pas mais il n'arrive pas non plus

²³³ Jacques LECOQ, « Entretien avec Lucien Stefanescu », mai 1972, *La formation corporelle de l'acteur*, Paris III, p. 237.

à y croire, il découvre les faits et ils deviennent de plus en plus incroyables. Un peu plus tard, s'il arrive à croire, il ne parvient pas à comprendre. C'est son état de naïveté et d'incompréhension qui le plonge de plus en plus dans une situation dérisoire.

Alex Navarro, donnait comme consigne dans un stage du clown à Bogota en 2011 : le clown est stupide parce que, soit il ne comprend pas, soit il comprend mais ne comprend pas pourquoi les autres ne comprennent pas, soit tout le monde comprend et trouve son jeu stupide et lui le trouve génial.

Souvent dans l'univers antilogique du clown, c'est son état de stupidité qui lui cause plein d'accidents. Il existe cependant plusieurs façons de décomposer l'accident afin de recréer le bide. Par exemple, celui que Pierre Byland désigne par l'expression « appel à un accident ». Celui-ci consiste à annoncer le danger d'un accident possible en créant une tension constante entre le clown et le public : avec des gags très connus au cirque ou au cinéma, comme la tarte à la crème qui finit par tomber ou s'écraser sur le visage du clown. Le clown peut faire appel à un accident en sortant une tarte à la crème et en faisant très attention à ne pas la laisser tomber, et seulement à la fin du numéro, l'écraser sur le visage de son copain ou sur le sien. Un clown appelle l'accident par la maladresse.

De même, quand se trouve une peau de banane par terre et que le clown se déplace sur la scène sans y toucher : la tension qu'il crée entre l'accident possible et ses actions donne à la situation une atmosphère d'attente dont il profite pour jouer son jeu. Il sait pourquoi il fait appel à des accidents, parce que lui-même finit par en être la victime. A cause de sa naïveté, il finira par marcher dessus sans le vouloir et la chute qu'il croyait contrôler sera son échec. La beauté du clown réside dans sa poétique façon de jouer avec la malchance causée par sa maladresse.

Antilogique, maladresse et stupidité, sont des aspects qui constituent le langage clownesque, langage que la pédagogie contemporaine propose d'explorer en réalisant un voyage à l'envers, vers soi-même et son dérisoire. Le comportement du clown pourrait se définir comme un comportement à l'envers, recréé au cirque, sacralisé par le bouffon, incarné par le *bobo* indigène et conquis par tous les acteurs comiques. « Les clowns sacrés théâtralisaient eux aussi leur marginalité par le comportement à l'envers. Ils suscitaient alors la surprise et le rire devant leurs réponses inattendues et leurs mimiques saugrenues. L. Levi Makarius cite différentes formes de comportements à l'envers relevées par les ethnologues comme *le parler*

à rebours par lequel le clown dit le contraire de ce qu'il souhaite exprimer ou *l'entendre à l'envers*, ou les conduites opposées au sens commun comme trembler de froid dans la chaleur accablante, porter à grand peine une charge très légère etc. « Avec eux, la fausseté et la vérité sont inversées, le bien est leur mal, et le mal leur bien. »²³⁴

Dans la recherche pédagogique sur l'art clownesque ces dernières années, plusieurs stratégies ont été définies pour conquérir cet espace sacré de l'homme qui le mène à la découverte de l'art clownesque en soi. Cependant les exercices, principes et théories ont à peine commencé à se diffuser dans le monde actuel. Avec les exercices compilés dans les annexes de cette étude, nous pensons contribuer un peu à ce vide théorique. Nous poursuivrons en précisant quelques aspects composant l'antilogique magique du clown : Le contre-costume, le contre-temps et le contre-espace.

3.1.8 *Le contre-costume*

Dans la classification du geste²³⁵, Lecoq parle du costume comme d'un autre corps qui permet au corps de trouver sa forme désirée. Le costume est bien sûr conditionné par la pensée de l'époque, la mode, et l'image qu'elle révèle du corps, mais l'analyse est plus profonde quand on perçoit la manière dont ces costumes conditionnent et modifient les gestes humains des individus. De ce rapport entre la personne, ses caractéristiques physiques et son costume, naît l'image esthétique du clown. Le contre-costume – qui au lieu de vêtir ses défauts les met en évidence – serait une des premières recherches de son propre clown. Le costume peut ne pas seulement cacher les défauts, comme avoir des jambes trop courtes ou trop grosses, mais montrer les parties belles, comme la poitrine ou les jambes. Le costume joue ainsi avec le corps, accuse sa forme ou la contrarie.

Ce n'est pas ses grandes chaussures ni son pantalon trop large ou trop court ni une cravate surdimensionnée qui vont faire naître le personnage du clown. C'est bien sûr la substance qu'il met dans un premier échec suscité et provoqué par les non-correspondances entre lui-même et ses vêtements. Est-ce une naïveté de se sentir perdu dans son enveloppe ? C'est son

²³⁴ MAKARIUS Levi, cité par Jean Bernard BONANGE, *op.cit.*, p. 32.

²³⁵ Jacques LECOQ, *op. cit*, p. 29.

conflit qui donne lieu à des actions et réactions. « Leur lucidité enfantine, leur fantaisie enfin, et cette faculté de voir le ridicule là où d'autres ne perçoivent que dignité. »²³⁶

Il ne cherche ni à être à la mode, ni à correspondre à son époque par son habit, mais ses gestes et son comportement sont amplement modifiés par le choix de son costume. La pointure démesurée de ses chaussures peut lui dicter une certaine façon de marcher plus espacée entre les deux pieds par exemple. Le choix d'un habit trop court peut provoquer en lui un éternel conflit entre sa pudeur et le mouvement conditionné du corps ; des pantalons trop serrés peuvent lui donner un air faible et instable, finalement dérisoire et ridicule.

Le choix de son costume est aussi le choix de la façon de se présenter aux autres. Chercher un contre-costume, c'est chercher à mettre en évidence des faiblesses que l'homme cache dans la vie courante grâce à la mode et face aux regards des autres. Mettre en évidence, c'est montrer, dévoiler et par conséquent devenir vulnérable par rapport à la critique et au regard du monde extérieur. Et ce qui est merveilleux chez le clown, c'est qu'il part volontairement à la recherche de son aspect le plus dérisoire et ridicule pour s'amuser lui-même et, par répercussion, amuser son public.

Le costume est le déguisement de l'homme. Ainsi le costume d'un cadre ne sera pas le même que celui d'un boulanger ou d'un pompier. A chaque activité correspond un costume et à chaque costume correspond un langage gestuel. Les gestes et les mouvements d'un chef d'entreprise habillé d'une façon élégante correspondront à cette élégance, de telle manière qu'il ne déguise pas seulement son corps, mais aussi son comportement. Pour un acteur, chercher un contre-costume n'est pas seulement chercher l'habit trop grand ou trop petit, c'est aussi chercher celui qui révèle un comportement auquel il n'est pas du tout habitué, tout en cherchant cette opposition qui va réveiller en lui un premier jeu de dissonances, un « clown premier ».

Certains hommes clowns qui ont une apparence très masculine portent des jupes, car seul le jeu du masculin avec son contraire le féminin peut leur dicter une façon de parler, de rire ou de marcher et les mettre dans une situation de vulnérabilité particulière par rapport aux autres. Un bide. Certains clowns portent, par exemple, un costume de policier qui contraste avec un

²³⁶ Ctibor TURBA, in *Le clown et la transmission*, APIAC, Bourg-Saint-Andéol, décembre, 2002, p. 19.

comportement absolument contraire : il tombe, embête les autres, etc. Alors que pour le public, le costume annonce un policier, la loi !

Le contre-costume peut aussi fournir au clown la maladresse qui le fait échouer et se précipiter dans le bide. Un acteur qui est danseur classique à la recherche de son propre clown mettra un pantalon trop serré, il n'arrivera jamais à sauter ou à réussir un grand écart, mais il tente son exploit puisqu'il peut le faire ! La contrainte entre son désir de danser et son pantalon l'empêchant de sauter vont lui permettre d'explorer des gestes différents de ceux de la danse. Dans une situation de faiblesse par rapport au public, il cherchera dans un premier temps à réussir. Dans un second temps, la lutte avec son pantalon ne lui permettra pas d'aller au rythme de la musique : il est complètement perdu, mais il essaie toujours, puisqu'il cherche le clown. Le clown ne comprend pas qu'il est perdu. Le clown est dans le bide mais il est le dernier à le comprendre car le public comprend toujours en avance. Le clown aime son malheur puisque c'est son bonheur et celui du public. Selon Pierre Byland, « le clown c'est un homme, on dit même : c'est monsieur tout le monde, on ne peut pas séparer le clown de l'homme. C'est pour cela que le personnage n'existe pas, le clown ne joue pas de rôle ».

3.1.9 *Le contre-temps*

Le clown est toujours à contre-temps. Il arrive toujours trop tôt ou trop tard. Une fois arrivé, il est déjà faible par rapport à la constante du temps ou à la norme établie et son comportement s'en trouve modifié. Le clown a toujours ce côté intrus, comme s'il ne devait pas être là. Dès son origine au cirque, il était l'intrus qui arrivait contre tout : contre le temps, contre l'espace, contre la situation et parfois même contre lui-même. Dans son ancêtre indigène, c'était le fait d'agir en faisant le contraire, qui lui permettait de participer aux célébrations.

Le clown à contre-temps, en état de faiblesse, agit trop vite parce qu'il est en retard : il s'énervé, les objets lui échappent, il parle vite, il se trompe de mots pour dire ce qu'il veut. Le contre-temps peut être l'accident fondamental pour un clown musicien, un clown chanteur ou simplement un clown en retard.

La succession d'accidents arrive à cause de ce contre-temps qui peut survenir de plusieurs façons : le clown arrive trop tôt alors qu'il n'y a personne, « trop tôt » ce peut être une

semaine à l'avance s'il s'est trompé de date. Comme « trop tard » quand un autre spectacle se substitue au sien, etc. Il ne doit surtout pas être là, à ce moment-là. Si ce n'est ni l'heure et ni l'endroit, il est dans une mauvaise situation. Et cela nous plaît énormément qu'il soit dans cet état de faiblesse humaine en notre présence, celle du public.

3.1.10 *Le contre-espace*

Pour Pierre Etaix, la maîtrise de l'espace et la précision du temps sont des conditions nécessaires au comique, art du mouvement : « Le comique a ses règles, aussi rigoureuses que celles du mathématicien : dès que l'acteur se contente d'une approximation, la sanction est immédiate, le rire s'évanouit. [...] le public attend du clown qu'il ne fasse pas de fausses notes, sinon, on n'est plus avec lui. »²³⁷

L'opportunité de l'échec est de se trouver dans un espace qui n'est pas conçu pour lui. Habillé comme il est, nez rouge au milieu de la figure, une intention d'être là où il faut et se tromper. Encore une situation de faiblesse où il joue une kermesse pour un deuil, où il porte son maillot de bain sur scène alors qu'il neige. Il n'est pas à sa place et il continue à faire comme s'il y était et l'accident provoque en lui des réactions inattendues.

3.1.11 *L'émotion d'un clown*

« L'état de clown est d'ailleurs plus qu'un état, c'est un mouvement, une dynamique. C'est même un double mouvement, au ras des pâquerettes et dans l'espace imaginaire : il a à la fois les pieds sur terre et la tête dans les nuages »²³⁸. « Le clown joue une partie de pelote où les spectateurs font un mur qui ne lui renvoie pas la balle. La piste, semblable à une planète sans saisons, ne se prête ni au décor, ni aux accessoires compliqués. Et les clowns ne peuvent interpréter la vie que dans l'expression d'un sentiment bien humain : la joie réellement franche devant l'infortune d'autrui. »²³⁹ Le clown naît dans le bide, car c'est dans la déprime physique de rater son objectif que le clown peut ressentir une émotion qui ressemble à celle

²³⁷ Pierre Etaix et Claude de Callan, *Le clown et le savant*, op. cit., p. 19.

²³⁸ Le Joker-Documents N° 1. *A la Découverte de son Propre Clown*, Le Bataclown. Formation – Clown – Théâtre Clownanalyse, p. 33.

²³⁹ Pierre MAC ORLAN, *Aux Lumières de Paris*, 1925, op. cit. in , Dictionnaire de la langue du cirque, Agnès Pierron, Stock, p. 170.

de la solitude. Son humanité doit surgir de la profondeur. Le clown est la personnification du stoïcisme, de la capacité de l'homme à supporter le malheur, et c'est pour cela qu'il peut supporter le bide et s'en sortir à chaque fois. La solitude du clown est devenue presque un symbole du personnage. Toutefois l'émotion chez un clown est bien plus complexe, la tendresse, la joie, l'émerveillement, la tristesse, le désespoir, la fierté sont toutes des émotions qui habitent fortement le clown et s'entremêlent constamment dans son jeu.

L'émotion du clown est aussi un symbole de l'humanité. Dans l'échec, les êtres sont toujours seuls, alors que dans la réussite les autres participent à la joie. Le clown partage avec l'humanité cet espoir de réussite. Mais il est joyeux et surpris de son échec, il amène les autres à partager la joie de l'échec, à rire de ce qui est propre à tous : le ridicule. C'est là, quand nous sommes seul et ridicule et que les autres s'éloignent, que le clown retient l'attention. Dans le film de Fellini *Les clowns*²⁴⁰, l'enfant qui pleure au cirque quand il voit sortir les clowns terrifiants, qui se battent tout le temps avec d'énormes marteaux, rentre à la maison, déçu, triste et contrarié car il pensait qu'au cirque les clowns faisaient rire. Il se surprend de la ressemblance entre les personnages de son village et les clowns qu'il a vus au cirque, et il commence à présenter chaque personnage du village, ses caractéristiques, ses jeux, ses comportements, et nous, spectateurs du film, sommes renvoyés par chacun de ces personnages à l'image du clown. Comme s'il n'y avait pas d'autre différence entre chacun de nous et le clown que celle de la piste. D'après Lecoq, il existe dans notre dérisoire un bide qui laisse transparaître le clown. De la même manière, Fellini dans son film réalise une enquête en cherchant les vrais clowns, explique-t-il, les clowns de son enfance. Mais le monde dont ils étaient l'expression n'existe plus car la crédulité infantile du public a disparu. Les acteurs du film tombent, se trompent, ratent, oublient, prennent des bides, sont victimes de nombreux accidents, et les clowns interpellés parlent. Soi-même et clown sont des entités difficiles à séparer. A un moment du film, Fellini est prêt à dire ce qu'il voulait exprimer avec ses images, mais sitôt qu'il prononce le mot « parallèle ! » un seau lui tombe sur la tête.

Lecoq affirme : « Il faut savoir que le clown dans mon esprit n'a rien à voir avec le clown du cirque. Je me rapproche un peu de la conception de Fellini, chez qui le clown est représenté. Le clown représente pour moi une sorte de dérision du vécu. A l'école, le clown est vu dans la perspective d'une confrontation entre le silence et soi-même en parcourant le chemin : extra

²⁴⁰ Federico FELLINI, *Les clowns*, film Italo-germano-français, 1971, 1h 30 min.

théâtral - théâtral. Je crois qu'il est aussi essentiel que le masque neutre [...] Le masque neutre n'est plus monsieur 'untel' qui a peur, c'est l'homme et la peur. » ²⁴¹

Dans le bide, dans la solitude, le désespoir arrive comme peut arriver la joie et le rire, le clown est la personnification de l'espoir et du désespoir. Le plaisir intime du clown est de connaître l'intensité de ses émotions et d'aimer à y rester, tout comme dans le mythe de Sisyphe ou comme dans le théâtre de l'absurde. Demeurer dans son émotion même si elle est n'a pas trop de sens. La différence entre le théâtre de l'absurde et le clown réside dans le fait que les personnages du théâtre de l'absurde ne se prennent pas pour des clowns, ils ne cherchent pas à amuser leur public, alors que le clown adore partager ses malheurs avec les autres et susciter le rire. Dans cet acte de partage, déborde toute une vague d'émotions.

Le clown est très proche de l'enfant dans plusieurs formes expressives, surtout celles des émotions ; l'état de non défense du clown le pose d'entrée dans un état de vulnérabilité extrême. Y a-t-il plus d'émotion que ça ? Les enfants testent constamment l'effet de leurs émotions sur les adultes et quand ils n'obtiennent pas d'attention, ils n'ont aucun problème à se promener d'une émotion à l'autre sans besoin de justifier quoi que ce soit. Les clowns adaptent ce jeu émotionnel au jeu scénique et leur tempo de réflexe est donné par les réactions du public.

Ce qui doit être clair et passionnant pour un clown c'est le désir de partager généreusement ses états émotionnels avec son public. Pour un clown affirmait Pierre Byland, sortir c'est mourir un peu et entrer, naître un peu. De plus « la solitude est un moteur » ²⁴² Le sens de cette naissance est le partage de sa solitude par le flux de ses émotions.

3.2 Le temps du clown : partager le présent de l'acteur et du spectateur

Selon Mathilde Baisez : « Le clown résume le combat d'Eros et de Thanatos, pulsions ambivalentes, ambiguës, constituantes fondamentales de l'épopée humaine. Au personnage gentil et naïf, haut en couleurs, destiné à amuser la galerie, se greffe un personnage cruel, violent, passionné, ambivalent, à la fois bourreau et victime, qui se situe au point de rupture

²⁴¹ Jacques LECOQ, *op. cit.*, p. 237.

²⁴² Pierre BYLAND in *Le clown et la transmission*, APIAC, Bourg-Saint-Andéol, décembre, 2002, p. 12.

entre le monde rationnel, cohérent, organisé, et le monde du chaos. »²⁴³ Dans le jeu du clown, les réactions du corps se passent au présent, l'acteur donne à voir au public une écriture dans l'espace-temps de la scène et ouvre au même temps la possibilité de réagir en temps présent au stimulus du public. C'est à travers le rythme du présent que le clown apparaît aux spectateurs, dans toute sa singularité. Le rythme aura pour fonction de faire dialoguer l'intime du clown et l'intime du public, sa nature même relève de l'intimité en ce qu'il contient les peurs archaïques de l'humain : l'échec, la vulnérabilité, la curiosité, la transgression.

Afin de retrouver un contact naïf avec le monde, le clown le perçoit de façon organique. Le clown communique avec le monde par son corps. Il réagira d'abord corporellement aux perceptions du monde, et à la perception de son propre « ressenti ». Sa façon de réagir à son entourage nous permettra d'induire qu'il est ici et maintenant, qu'il a une réaction organique et présente avec le monde qui l'entoure.

Cet engagement corporel et total du clown, dans son action et son contexte, augmente tout autant son plaisir que sa souffrance. Il met en valeur son corps. Le clown situe son corps au milieu des forces de l'échec, de la maladresse, du rythme, du plaisir, de la souffrance, afin de séduire son public.

Être au plus près de ce qui se passe, c'est avoir les sens en éveil. C'est sentir, voir, entendre, toucher, et se laisser prendre par cette présence au monde sensible. Or le concret est aussi le support de l'imaginaire du clown. Comme dans le jeu symbolique de l'enfant, le clown débusque, au cœur même de l'objet, du corps, de l'acte ou de l'espace environnant, un gisement d'imaginaire, une incitation à la projection fécondée par des indices concrets. Sa façon de s'enfoncer dans le réel rend le clown particulièrement dérisoire ; en même temps, il y trouve une dimension poétique touchante, à la fois comique et tragique. L'acteur se laisse alors traverser par les sensations, les émotions, les images qui l'envahissent et qui, par effet boomerang, le révèlent lui-même

²⁴³ Mathilde BAISEZ, « Le clown contemporain, vers une nouvelle approche de l'art clownesque » in *Cahier de jeu*, N° 41, p. 11.

Le clown aura deux rapports au présent : l'action (l'état de disponibilité) et la réaction (par l'improvisation).

Le processus d'improvisation est donc utilisé par le clown, et en particulier sa capacité à utiliser l'imprévu et à être dans l'instant ou, selon la formule d'Ariane Mnouchkine, à « *être au présent* ». Dans l'improvisation, le sujet tente d'enrichir son activité par l'utilisation de l'imprévu. « L'imprévu surgit aussi bien du monde extérieur que de l'intériorité du sujet. Il s'agit donc d'une attitude d'ouverture à deux sources d'imprévu : soi et le monde environnant ». ²⁴⁴

Depuis sa naissance le jeu clownesque est caractérisé par son jeu au présent. Le clown ne se jamais posé la question de l'illusion théâtrale du quatrième mur dans le sens classique ou naturaliste. Ce personnage casse complètement le quatrième mur du théâtre parce qu'il est au présent et qu'il se doit à la présence de son public auquel dans le même temps il réagit. Les pédagogues contemporains affirment que dans le clown le quatrième mur est derrière le public. Or l'art de l'acteur sait à quel point la précision du langage et du numéro est fondamentale pour pouvoir se permettre l'improvisation. Toutefois le clown maintient l'improvisation comme une technique de jeu, à partir d'une écoute rigoureuse des réactions qu'il suscite dans le public.

Le présent de l'acteur clown et le présent du public se rencontrent dans l'improvisation. Autant comme technique d'apprentissage pendant la recherche de l'acteur et de son clown, que comme technique de jeu pendant le spectacle, l'être au présent pose le clown dans un espace incertain et d'une certaine manière vide : « l'attitude à adopter est celle d'une simple réceptivité à ce qui se passe : le lieu, les objets, le partenaire, le public peuvent évoquer à la personne des mouvements et les émotions qui leurs sont liées. Recevoir, identifier, oui. Mais aussi adhérer. Adhérer de manière fusionnelle (cette fois, c'est le côté hystérique du clown), immédiate et sans jugement à ces données brutes et finalement jouer avec. Ainsi donc, même si la personne éprouve au début une peur d'aller improviser, elle donnera cette peur à... son clown, qui nous montrera cette peur. Si elle éprouve du plaisir à être inquiète, le clown

²⁴⁴Jean Bernard BONANGE, *op. cit.*, p. 29.

montrera avec son corps, sa voix, ses mots, son visage, son jeu comment il vit qu'il ne sait pas quoi faire et du coup, il fera. Oser exprimer le vide, c'est déjà exprimer quelque chose »²⁴⁵. La valeur remarquable de l'improvisation dans l'art clownesque se révèle dans l'état de totale disponibilité au jeu dans laquelle le clown doit se trouver en face de son public. Un état qui conduit l'acte de communion entre le clown et le spectateur à une véritable cérémonie du rire.

Toutefois, l'improvisation est le résultat de l'écoute des réactions de tout l'entourage : public, objets et soi-même, soutenus par le style et le langage du clown ainsi que par la façon dont ce dernier présente son jeu.

3.2.1 *Styles et langage clownesque*

Le clown crée un langage et il communique à travers lui. C'est dans ce va-et-vient du langage avec le public que surgit le rire. Il se compose aussi des styles comiques déjà conceptualisés et recréés par le théâtre et les arts vivants. Le clown fait toujours en sorte que le langage, même s'il est propre à sa personne, ait ces points de références importants pour le public. Dans le clown contemporain il y a une multiplicité de styles, mêlés et entremêlés les uns aux autres. Dès sa naissance au cirque le clown changeait fréquemment de style et de numéros. Le clown est construit sur la base de la parodie, du grotesque, du burlesque et de l'absurde. Ce sont toutes ces formes du comique qui se mélangent dans les styles du clown. Nous allons tenter d'approfondir ces points et les décrire comme des éléments fondamentaux dans l'art clownesque.

Alfred Simon prétend que « par son costume, son élocution, son jeu, le clown se situe à l'opposé du réalisme »²⁴⁶ et, selon Pierre Etaix, « le clown est traditionnellement comique mais il peut aussi bien être poétique, ironique, burlesque, sarcastique ou tragique. »²⁴⁷ Tristan Remy lui, pose la question suivante : « Quel autre comique (que le clown) a ce pouvoir de mêler, en des proportions données, l'esthétique et la gaité, la bouffonnerie et le drame,

²⁴⁵ Le Joker-Documents N° 1, *op. cit.*, p. 25

²⁴⁶ Simon ALFRED, « La sainte face du clown » *op.cit.*, p. 238-239.

²⁴⁷ Pierre ETAIX, *Clowns et farceurs*, *op. cit.*, p. 31.

l'illusion et la réalité, de se révéler continuellement les apprentis-sorcières d'un monde étrange où le rire ne cesse d'être roi ? »²⁴⁸ Paradoxalement le clown, vu comme un état d'authenticité, créativité, exposition de l'individualité de chaque être humain est un personnage absolument universel. Même si chaque style comporte des définitions précises par la théâtralité, un clown peut dans son antilogique inverser l'ordre établi par le théâtre lui-même. Ce n'est pas utile de le classer dans un style ou un autre, cependant si on parle d'un système des signes et symboles qui accompagne le clown, il faut parler des formes que peuvent prendre son discours.

Par nature, la parodie du clown est une façon de créer une complicité avec le public. Martine de Rougemont, traitant de l'histoire de la parodie, remarque que « l'aventure de la parodie théâtrale oscillera entre ce pôle d'une citation désacralisant – et en quelque sorte garante, témoin de la sacralité de la source – et des attaques critiques, au nom du sacré, contre des formes déviantes, mais auxquelles le fait d'être attaquées servira de garant. »²⁴⁹ En parodiant l'amour, le clown ne fait que renforcer son caractère sacré. Freud n'expliquait-il d'ailleurs pas que « la parodie [...] s'attaque aux personnes et aux objets à qui l'on doit le respect [...] qui s'élèvent au-dessus du sens commun. »²⁵⁰ Le côté envers du clown installe la parodie. Son jeu est une sorte de parodie de lui-même. Le clown étant le personnage qui installe les comparaisons entre lui et son créateur, est essentiellement une parodie de lui-même. L'ironie est une composante de la parodie ; l'ironie exige un regard distancié de l'original en le déformant. Pour le clown, l'humour et l'ironie sont des aspects constitutifs de son existence, cependant il ne s'agit pas de critiquer une œuvre quelconque mais de se critiquer soi-même.

« Au théâtre, cela se traduira par un regain de théâtralité et une rupture de l'illusion par une trop grande insistance sur les marques du jeu théâtral (exagération de la déclamation, du pathos, du tragique, des effets scéniques, etc.) »²⁵¹ Le clown installe entre lui et le public le temps présent de l'action et la réaction, ainsi la rupture du quatrième mur de la convention

²⁴⁸ Remy TRISTAN, *Les clowns*, Ed. Grasset, France, 2003, p. 165.

²⁴⁹ Martine DE ROUGEMONT, « Esquisse d'une histoire de la parodie théâtrale en France » in *Parodie : théâtre*, Pierre Germain Pariseau. Édition et présentation de Martine de Rougemont. N° 119-120, 2004, p. 173.

²⁵⁰ Freud cité par Martine de Rougemont, *ibid.*

²⁵¹ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Ed Armand Colland, 2002, p. 242.

théâtrale, et la communication directe avec le spectateur installe son humour dans un jeu ironique de va et vient entre l'illusion et le réel.

Dès son apparition au cirque le clown parodiait des écuyers et des numéros d'acrobatie équestre, il tournait en dérision les codes et rituels du spectacle et le sérieux dont les numéros étaient empreints. En même temps, il en donnait une image inversée, multipliant les maladresses, ne cachant pas sa peur et sa lâcheté. Son comportement ridicule révélait que la réussite aérienne de l'artiste restait toujours sous la menace de la chute et de l'anéantissement. Le clown contemporain par le fait de tourner en dérision l'être humain devient une parodie de lui-même. Par le jeu il permet à l'homme de se dévoiler, « on a souvent noté sa violence et sa faculté d'attaquer l'homme dans ce qu'il a de plus sacré »²⁵² la recherche de son propre clown c'est partir à la recherche de ses propres faiblesses, ses peurs, ses schèmes, ses masques, ses tabous, ses angoisses, ainsi quand le clown est trouvé, il est très prêt de son humanité simple et humble. L'inversion chez le clown prend une dimension d'espoir car, comme l'exprime S. Martin, « le plus désespéré des pauvres types peut encore rêver d'un monde à son image »²⁵³.

Toutes les valeurs esthétiques du jeu du clown partent de la parodie, cependant elle peut prendre des tons et des couleurs différentes : burlesques, grotesques ou absurdes entre autres.

Le burlesque est un style de composition de la parodie. Le burlesque chez le clown est un dialogue entre le comique et le tragique. Ce dialogue séduit le spectateur pour l'inversion du monde et par le dévoilement de son contraste. Pendant des siècles l'auguste s'est chargé d'entrer en contradiction avec le clown blanc au cirque, entraînant le personnage dans des tragédies inopinées. La nature de l'auguste était tout à fait burlesque vis-à-vis du clown blanc, cependant pour les clowns contemporains, la tragédie du clown n'est pas en rapport avec les dieux et le destin, ou avec son compagnon, c'est la tragédie du quotidien, ou le burlesque surgit à la vue du clown pris dans des catastrophes successives.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Jean Bernard BONANGE, *op. cit.*, p. 31.

Bakhtine cite Rabelais à propos du grotesque : « La nature profonde du grotesque est d'exprimer la plénitude contradictoire et à double face de la vie qui comprend la négation et la destruction considérés comme une phase indispensable, inséparable de l'affirmation de la naissance de quelque chose de neuf et de meilleur. »²⁵⁴ Il est certain que la parodie, comme le style burlesque existent dans le phénomène de communication et d'échange entre le spectateur et le clown. D'abord le clown se moque de lui-même et ensuite le spectateur rit avec lui de ses malheurs, ou se moque de lui, sans pour autant atteindre le clown. Dans cet état de partage total des aventures et des surprises, sans cacher quoique ce soit de leurs effets émotionnels, le clown rejoint ces grandes principes du comique que sont le burlesque, le grotesque ou encore, l'absurde.

Le grotesque engage beaucoup plus la compréhension du spectacle de la part du spectateur, c'est-à-dire que le grotesque, après être passé par un moment burlesque originel, ajoute une transformation. Il reconnaît l'objet de la transformation, ainsi beaucoup de clowns sont grotesques avec leurs habits, leurs costumes et les objets qu'ils utilisent. Le grotesque tourne en dérision l'absolu.

Le grotesque concerne la vie d'une façon à la fois primitive et universelle, englobant l'homme dans le cosmos. La représentation grotesque du corps de l'homme était une manifestation du lien originel entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'homme et le cosmos. Montrer les viscères, le sang, les animaux à l'époque romantique n'avait pas d'ailleurs le même sens qu'aujourd'hui. Dans les légendes populaires le grotesque s'exprimait avant tout par sa présence récurrente et l'évocation des organes sexuels, par le caractère tabou de ces éléments. Mais dans ce rapport à l'intime, le grotesque avait plus de relation avec l'aspect sacré. Baudelaire nomme le grotesque comme « le comique absolu en l'opposant au comique ordinaire »²⁵⁵. Le grotesque « est un art réaliste, puisqu'on reconnaît l'objet intentionnellement déformé, il affirme l'existence de toutes choses tout en les critiquant, c'est le contraire de l'absurde. »²⁵⁶ À travers le grotesque le clown affronte son image, l'image de l'homme. Le clown s'habille en se dévoilant. La démesure et l'agrandissement des défauts

²⁵⁴ Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Gallimard, France, 1982, p. 72.

²⁵⁵ Charles BAUDELAIRE, *De l'essence du rire*, Ed Sillage, France, p. 26.

²⁵⁶ Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 154.

humains sont les fibres du grotesque chez le clown. L'intimité et l'animalité de l'homme sont des sources pour le langage clownesque qui sont elles-mêmes de nature grotesque.

Le clown par son jeu parodique peut traiter des sujets universels, comme des sujets particuliers avec le style burlesque et le style grotesque. Souvent quand les clowns s'attaquent aux sujets sociaux ou politiques, ils finissent par recourir aux procédures du comique grotesque par la déformation ou aux procédures du burlesque par l'ironie. Mais il est indispensable de remarquer que l'état du clown est un état d'ouverture totale aux styles et que son jeu peut ainsi contribuer à la définition comme à la destruction totale des frontières entre diverses significations. L'état de disponibilité du clown, dans le sens où la liberté de son jeu peut le promener d'un style à un autre, est une parodie de l'homme et de ses limites, de la société et de ses tabous, de la culture et de ses définitions.

Pour autant le clown peut aussi faire exister sous nos yeux l'absurdité, il met en rapport les choses et leurs contraires, il réveille le non-sens d'un monde tout fait. La vie quotidienne est pleine de contradictions que le clown fait apparaître dans son univers. Le rapport du clown aux objets est souvent de nature absurde. La logique de l'objet opposé à la logique de la fonction donnée par l'utilisation du clown relève de l'absurde car l'absurde s'oppose à toute logique et nie l'existence de lois et de principes sociaux.

3.3 L'état du clown provoqué par un masque dévoilant l'être humain

« Laissons que l'esprit habite le nez et que le nez nous habite nous »²⁵⁷

Le clown correspond avant tout à un archétype. C'est un personnage mythique toujours vivant que le public reconnaît. Le nez de clown représente un petit masque transformant la physionomie de l'acteur, et le posant donc comme « autre » à ses propres yeux comme aux yeux des autres. Mais ce petit masque rouge et gonflé est le signe du clown – et plus précisément un héritage de la figure du clown auguste du cirque.

²⁵⁷ Jesús JARA, *El clown un navegante de las emociones*, Ed proexdra, España, 2010, p. 85.

Il est dit que le nez rouge du clown est le plus petit masque du monde, et comme masque son but est la transformation de celui qui le porte. Tout masque a des pouvoirs magiques par rapport à la nouvelle dimension qu'il apporte au corps en jeu. Le petit nez rouge du clown apporte autant de choses qu'un masque mythique, rituel ou théâtral, il est un outil pédagogique de la transformation dans les processus de formation du clown. Cependant les clowns peuvent ne pas avoir de nez rouge, puis que plus qu'un jeu déterminé du corps de la personne, être clown est un état.

Originellement, le mot latin *persona* avait exclusivement le sens de « masque » mais avec le masque de cire qui donnait à un « acteur » le nom et le visage de son porteur comme son prestige et sa place dans la famille, s'est créée une équivalence entre la personne et la *persona* (masque) qui fut étendue à tout le monde, principalement avec le christianisme. Le terme de *persona* (masque) a ainsi acquis le sens de « personne » (la personne intime, l'âme) auxquelles on pourrait ajouter le mot « personne » qui, dans la langue française, introduit la notion de vide. Le nez rouge porterait donc ces vertus originaires de connecter le masque avec la personne elle-même en restant en évidence chez les clowns qui la portent comme chez ceux qui ne la portent plus.

Jean Bernard Bonange dans son étude s'interroge : le nez rouge de l'auguste serait-il un signe du sang venant de ses ancêtres les clowns primitifs ? « On y a vu surtout un signe bachique, voire un pénis de petite taille et turgescant. Ce point de vue est conforté par les interprétations psychanalytiques mettant en avant l'immaturité de l'Auguste qui n'aurait pas atteint le stade de la sexualité génitale : son comportement serait plutôt en rapport avec les stades oral, anal et phallique ou bien caractéristique de la période de latence. »²⁵⁸

Quels sont donc les pouvoirs magiques de ce petit masque, le masque du clown ? Quelle est la relation entre le masque du clown et l'état de disponibilité, d'écoute et de perception du monde à jouer en soi ou avec son propre clown ? Le nez rouge permet de jouer avec son corps

²⁵⁸Jean Bernard BONANGE, *op. cit.*, p. 25.

et son visage puisqu'il dévoile le visage, même en étant un masque. Le masque neutre comme le clown travaillent un état de la personne, de son corps, de son jeu et de son geste. Il n'y a pas une expression figée dans le neutre comme il n'y a pas d'expression figée dans le nez rouge du clown : il dispose à un état, une couleur, une vibration. Le masque neutre travaille l'élan de l'acteur, cette écoute avec le corps tout entier qui « tend vers... » Le nez rouge du clown annonce un jeu, une couleur, une relation avec le monde ; mais le geste, l'expression et la poésie d'un personnage est à découvrir et à travailler en soi et à partir de soi-même. « Le masque est un dispositif pour expulser la personnalité en dehors du corps et permettre qu'un esprit prenne possession d'elle » indiquait Keith Johnstone, maître d'improvisation.

« Le nez rouge pour moi, c'est comme si quelqu'un me mettait un doigt sur le nez en me faisant mal, en me signalant, et puis il saigne, rouge » Clown : Adélaïde du dimanche membre du Bataclown, France.

Des origines du nez du clown, et de sa couleur, on connaît peu de choses. Il existe de nombreuses versions. Dans la tradition du cirque il est dit qu'aux origines le clown était très maladroit parce qu'il était emporté par la boisson, ou qu'il était emporté par la boisson à cause de sa maladresse. Donc l'ivresse colorait son nez. D'autres affirment que la couleur rouge serait le symbole de l'intensité de ses passions, si fortes et exagérées que son nez en devient tout rouge. Jésus Jara explique comment un psychologue britannique a fait des recherches avec des infrarouges qui permettaient de distinguer les nez colorés en rouge chez les personnes qui rient. Une chose est sûre, le nez rouge est représentatif du clown issu du cirque, et bien que tout masque ait des effets magiques sur son porteur, parmi les recherches sur les clowns contemporains, c'est le corps et la sincérité de l'acteur qui feront naître l'état clown.

Sur le plus petit masque, Pierre Byland raconte que dans le passage de l'homme primitif à l'homme « évolué », l'homme imitait. L'homme se servait de l'imitation du monde pour mieux le comprendre puis réfléchir et évoluer. A l'image du processus d'apprentissage et de croissance de l'enfant, quand il essaie de mieux comprendre les objets, il s'approche plus d'eux pour les observer. C'est alors qu'il s'avance et que sa curiosité est tellement forte qu'il oublie être si près de l'objet qu'il se frappe le nez ! Puisque cet appendice est une

excroissance du visage, il se fait mal, le nez gonfle, devient tout rouge, et grand ! lourd ! Et ceux qui sont intelligents mettent un élastique pour pouvoir le tenir.

Le nez offre d'ailleurs beaucoup de possibilités au jeu du visage, puisqu'il en est la partie saillante. Dans les masques primitifs, les recherches de l'extravagance du nez sont intéressantes. On trouve dans le grotesque des nez extravagants faisant également partie de l'esthétique de ce genre : dans la commedia dell'arte, la laideur du nez saillant rend le visage comique, plus précisément chez Polichinelle, Pantalon, le Capitaine et le Docteur. Le nez est la partie du visage que les hommes osent modifier le plus, la plupart des chirurgies esthétiques étant réalisées pour modifier la grandeur du nez et son accord avec le visage. Cyrano de Bergerac avait un énorme nez, qui était de fait signalé par tout le monde. Ses caractéristiques quant au volume et à la forme lui permettent d'accepter plein de transformations, il est même fréquent que plusieurs clowns utilisent des nez différents en forme, en couleur, en taille, et parfois les peignent sur leur visage, ou les suppriment complètement.

Le nez rouge est appelé le plus petit masque puisqu'il ne couvre que le nez de l'acteur. Les yeux et la bouche sont les parties du visage qu'on voit le plus chez un acteur masqué d'un nez rouge. Il nous permet de voir l'expression de son visage tout entier et notamment l'expression de ses yeux. Il semblerait qu'en mettant un nez rouge les yeux veuillent dépasser la nouvelle dimension du visage, qu'ils s'agrandissent et gonflent de volume. Il est donc fondamental de mentionner que plus que le masque du nez rouge, les yeux et le regard du clown sont les canalisateurs du jeu. Les yeux d'un clown sont une porte ouverte pour communiquer, pour exprimer, pour dévoiler sa personnalité. Son regard est le pont de communication entre le monde intérieur et le monde qui l'entoure, puisque à travers son regard le public reçoit toute l'information sur ses intentions, ses illusions, ses émotions, ses désirs et ses peurs. Le regard du clown porte le tempo de son jeu, il partage et expose son individualité à travers ses yeux et les intentions qu'il exprime dans son regard.

Plus que le masque du nez rouge, c'est un nouveau masque qui jaillit du visage du clown portant le nez, une composition entre son regard et son corps qui complètent les pouvoirs magiques du masque. Cependant une fois trouvé et expérimenté cet état de jeu, le clown peut ne pas porter le nez rouge. Pendant la plupart des processus pédagogiques le masque est utilisé, pour son pouvoir ancestral et pour sa signification auprès du public. Le clown Américain Django Edwards, dans ses stages de formation du clown, propose malgré tout aux

participants d'utiliser n'importe quel objet accroché au nez, sans accorder beaucoup d'importance au nez rouge traditionnel.

Cependant traditionnellement ce mini-masque rouge établit avec le public une convention de jeu. À tous, il annonce la couleur de la situation: « C'est du jeu ! C'est un clown ! C'est rouge ! C'est gonflé ! » Comme le masque, il protège en même temps qu'il dévoile, mais il est certain qu'il ne suffit pas de le porter pour devenir clown. Et c'est ne pas parce qu'on le porte qu'on est un clown.

Le clown et pédagogue français Pierre Byland, a ramassé le nez rouge de la piste du cirque un jour de l'année 1961, et l'a amené chez Jacques Lecoq. C'est dans son école que le regard sur la profondeur et la construction de la pédagogie pour devenir clown prendra de plus en plus de place dans la formation des comédiens au XX^e siècle. Pour la plupart des pédagogues contemporains du clown, le nez rouge demeurera un outil pédagogique sans qu'ils se posent trop de questions sur les origines véritables du masque.

3.3.1 *Pouvoirs sacrés du masque :*

Un masque, c'est un objet magique que l'on met sur le visage afin de remplacer le visage réel de l'individu. Il est fabriqué en papier, cuir, tissu, carton, bois, plâtre, etc... avec des traits et des lignes d'expression fixés par son créateur. On le dit magique car couvrir son visage avec un masque a des effets particuliers sur tout le corps : il transforme son expression. Ses effets sont tels que dans les civilisations primitives le masque entretenait des relations avec l'invisible dans certaines cérémonies qui visaient à entrer en communication avec les dieux, avec les diables, avec les morts, avec soi-même, avec les mystères. À toute époque le masque a été présent pour cacher les individus, les protéger, les changer et les transformer. Dans la Grèce antique, le masque était un objet sacré. À l'origine, le masque grec était fait pour supprimer les limites de l'homme, le confondre visuellement avec les dieux, le voiler sous des figures mythologiques et anormales, le tirer hors de lui.

Dionysos est le dieu dont le propre est d'être un masque. Dans son culte, il est représenté par un masque vide paré de longs cheveux bouclés et parfois d'une barbe, couronné de lierre et

fixé à un pilier recouvert d'une robe flottante. Dionysos, dieu du vin, dieu de la métamorphose, mi-homme mi-cheval ou chèvre, représente dans la culture de la Grèce antique une force bénéfique ou destructrice. Il met le monde à l'envers, le renvoie à son chaos originel. Dans *Les Bacchantes* d'Eschyle, un acteur masqué joue le rôle de Dionysos qui, dans la pièce, est lui-même masqué sous une apparence humaine. L'acteur se masque pour jouer le rôle d'un dieu, alors que le dieu, lui, se masque avec un visage humain. Nous avons ici la représentation du passage entre le masque culturel et le masque théâtral évoquant la nature du dédoublement dans le jeu, entre le masque et celui qui le porte.

Le masque grec permettait de voir autre chose que ce qui était représenté, cependant que le masque latin conférait une apparence au comédien. Ils ne voulaient représenter que ce qui existait dans la vie réelle. Les Romains fabriquaient un masque de cire qui était pris sur le visage du mort, masque qui était ensuite destiné à être porté par une personne de même stature et de même physique que l'original. Le mort n'était pas le simple visage du défunt, mais le moulage de son visage. Ce masque était porté dans les cortèges funéraires de la famille, dans les pièces de théâtre, des commémorations de morts ou également dans les fêtes officielles. Ce masque est d'un réalisme absolu. Son porteur incarnait la personne pendant la cérémonie. Un visage de mort collé au visage d'un vivant, c'était comme si le mort continuait à exister parmi ses descendants. Lorsque quelqu'un mourait, il était présenté à la foule entière des parents disparus. « C'est le vide du masque qui le rend opérationnel »²⁵⁹ : là où il y avait le vide, les Romains ont voulu voir quelque chose. Le masque reproduit un visage et le visage n'est qu'un masque héréditaire. Le masque n'est qu'un autre jeu du visage qui dédouble et prolonge un jeu initial. C'est son aspect le plus diabolique.

Dans la culture Aztèque de l'Amérique préhispanique, les objets en or qui étaient mis sur le visage avaient des significations différentes par rapport aux représentations des dieux. Des grands anneaux en or étaient accrochés aux nez pour signifier pouvoir et puissance vis-à-vis du peuple. Un des anneaux en or accroché au bout du nez, était porté par l'homme oiseau qui participait à la cérémonie des sacrifices. Son rôle était d'inverser le rôle des chefs et de pousser les gens à rire pour commencer le rite. Ancêtre du personnage du *bobo*, du *gracioso*

²⁵⁹ Julie DIOR, *Visage, masque et jeu*, Thèse de doctorat, Paris III, 1992.

ou du fou, cette marque du nez perdurera à jamais dans les clowns du cirque et dans les clowns contemporains.

Cependant l'idée la plus proche que nous ayons du masque est celle de son utilisation au carnaval. Même s'il était un représentant du démon dans la civilisation chrétienne, le masque devenait licite pendant le carnaval. A la fin du Moyen-Âge, le goût pour les divertissements et les fêtes de la cour emportait la mode des masques et déguisements spectaculaires qui permettaient aux hommes et femmes toutes les fantaisies, la possibilité de se cacher, de rester dans l'anonymat pendant que son porteur se conduisait à sa guise. C'était le masque qui connectait les deux mondes : celui de l'individu et celui des désirs. Il signifiait en quelque sorte la libération d'une seconde nature qui échappait aux normes quotidiennes et ouvrait les frontières de tout ce qui était normalement interdit.

«... On sait que nos farces de carnaval et nos mascarades sont à l'origine des fêtes printanières de cette espèce, un peu antédiluviennes pour des raisons ecclésiastiques. Là, tout est profondément instinctif. Ces prodigieux cortèges dionysiaques de la Grèce antique ont leurs analogues dans les danseurs de Saint-Jean et de la Saint-Guy qui au Moyen-Âge allaient de ville en ville, en foules toujours croissantes, dansant et chantant. La médecine moderne a beau parler de ces phénomènes comme d'une maladie endémique du passé, nous retiendrons seulement que le drame antique est né d'une maladie endémique de cette espèce, et que le malheur des arts modernes est de ne pas être sortis de cette source mystérieuse, ce n'est ni le caprice ni une jovialité toute gratuite qui dans les débuts du drame faisait errer par les champs et les bois des troupes exaltées, costumées en satyres et en silènes, le visage barbouillé de suie, de minium ou de sucs végétaux, la tête couronnée de fleurs ; là aussi, l'effet tout-puissant et soudain du printemps porte les énergies vitales à un tel paroxysme que les hommes éprouvent des états extatiques, ils ont des visions et se croient ensorcelés, et tous entraînés par un même délire parcourent la campagne. C'est là le berceau du drame. Il n'y a pas à l'origine un personnage qui se masque pour faire illusion à d'autres ; tous se sentent hors d'eux-mêmes et se croient métamorphosés et ensorcelés. Au-delà de cette extase, de cet état où l'homme est au sens propre « hors de lui », il n'y a plus qu'un pas à faire : ne plus rentrer dans soi-même, se transporter à l'intérieur d'un autre être, de telle sorte que l'on agit comme sous l'empire d'un charme [...] »²⁶⁰

²⁶⁰ Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1940, p. 152-153.

La disposition des traits sur le masque a été explorée de différentes manières selon le langage et selon la culture, comme l'influence des visages des animaux sur la figure humaine, comme certains masques de la *commedia dell'arte* à la personnification des éléments de la nature. Une exploration si vaste qu'elle va de l'utilisation du crâne comme masque, aux superpositions des objets à la place de la tête en modifiant le jeu de l'acteur. Cependant, le regard est toujours présent, un regard potentiel ou virtuel. Au travers des orifices ou des yeux le regard met en relation les deux mondes, celui du dedans et celui du dehors. C'est ainsi que le masque annonce l'émergence d'un autre univers. Le regard qui vient de celui qui regarde le masque et le regard intime de celui qui le porte font émerger un univers distinct de celui du quotidien. Le masque est un « je » qui est un « jeu », un autre « je » qui se construit à partir de l'interprète et de son masque, et s'engage dans un jeu, aujourd'hui théâtral. Il permet ainsi aux individus d'échapper à leur identité corporelle : le masque double le visage alors que le visage est le porteur de notre identité ; le masque crée un nouveau moi qui rend possible tout jeu théâtral. Le nez du clown dévoile l'identité du porteur, il ne disparaît pas derrière le masque. Bien au contraire, il est confronté aux deux sensations : se masquer et se dévoiler.

Werner Strub²⁶¹, qui doit sa vocation à sa découverte des masques d'Amleto Sartori, propose une autre façon de voir le masque. Au contraire du plus petit masque, il fabrique des masques qui ne forment pas le visage mais une enveloppe de la tête, au même titre que le costume est l'enveloppe du corps, dans l'idée d'un « masque-costume ». Alors que le nez rouge dévoile et met à nu le visage de la personne tout en restant un masque, le masque-costume représente une attitude différente, en choisissant un matériau fragile ou flou, solide ou rigide, en voulant dire des choses plus complexes : « Ce qui apparaît là, et proprement fait surface, c'est notre supposée profondeur, quelque solitude intime, dérobée à tout miroir, et comme une origine lointaine et longtemps oubliée. »²⁶²

De plus, le clown porte le maquillage, il n'est pas un masque en tant qu'objet, au sens défini au premier point, mais le maquillage sur la peau a aussi un pouvoir transformateur du visage

²⁶¹ Werner STRUB, *Masques pour un théâtre imaginaire*, Pierre Marcel Favre, Paris 1988, p. 81.

²⁶² Jean LAUXEROIS in préface à Strub Werner, *Masques pour un théâtre imaginaire*, Pierre Marcel Favre, Paris 1988, p. 7.

de la personne, car il s'applique sur le visage même et il bouge avec les vrais muscles, rides et couleurs de la peau.

Le maquillage du point de vue de Lecoq est un masque mort, car il ne porte pas l'illusion du mouvement que produit un masque sur le corps d'un acteur en train de jouer puisqu'il est fixé et absolu. Il ne traduit pas comme un vrai visage des expressions ou l'illusion des expressions. Par rapport au jeu masqué, le maquillage a des possibilités limitées, mais par rapport au sens et à sa signification, le maquillage symbolise des traditions remontant aux origines de l'homme, là aussi le clown rencontre la magie de la transformation et le pouvoir sacré de se transformer pendant le rite.

Le fait de peindre la peau permettait aux hommes de s'identifier aux animaux, de symboliser aussi la hiérarchie entre les hommes et les femmes d'une tribu indigène ; chez les fous, comiques et clowns du moyen âge, le maquillage est essentiel à leur jeu. Toutes les gravures nous montrent un Grimaldi maquillé en blanc et avec des triangles en couleurs, des farceurs maquillés en blanc farine et des duos clownesques inspirés dans leur opposition pour se maquiller en blanc et en rouge. Il est certain que le maquillage peut ainsi traduire des émotions, des expressions et même signaler des défauts du visage comme chez les clowns modernes pour lesquels le maquillage est aussi partie du jeu de leur personnalité. Cela va aussi jusqu'au point de ne pas avoir de maquillage du tout sans poser aucun problème.

Maquillage et nez rouge sont des éléments importants dans le rituel du devenir clown. Leur valeur est dans leur pouvoir de transformation du visage réel et quotidien de la personne, et dans leur signification auprès des autres. Cependant c'est le jeu du clown qui délimite et qui met en communication les deux plans, l'intérieur (le soi) et l'extérieur (le spectateur), comme un véritable homme oiseau, préparant le monde par le rire. Mais il est absolument possible de voler sans pour autant porter des ailes, c'est-à-dire que le clown peut exister sans nez et sans maquillage et que ce n'est pas parce qu'on les porte qu'on est un clown.

Cela vaut la peine de remarquer qu'en Colombie, où nous centrons notre recherche, les clowns actuels voient dans le nez rouge plus qu'un outil pédagogique, un masque qu'il faut

recupérer et revaloriser dans la culture du pays. Pour la plupart des comiques traditionnels et folkloriques, pour les personnages comiques du théâtre *costumbrista*, pour les *payasos de la calle*, le nez rouge fait partie de la réapparition du personnage dans la société actuelle du pays. On entend dire : s'il y a un nez rouge, c'est un spectacle du clown ! Et parfois on nous demande : vous pouvez faire la même chose mais sans le nez du *payaso* ?

Pour les clowns qui font des interventions dans les hôpitaux, le nez rouge est parfois le seul élément qu'ils peuvent porter lors de leurs visites aux enfants ou aux adultes atteints des graves maladies. Cela donne au petit nez rouge une valeur transcendante. Ce petit nez est associé à la perception burlesque du monde même à l'hôpital, un espace où le clown amène le vivant pour manifester le mépris de la mort.

« Si un clown ne nous regarde pas, il n'existe pas »

Jesus Jara²⁶³

²⁶³ Jesús JARA, *El clown un navegante de las emociones*, Ed proexdra, España, 2010, p. 88.

TROISIEME PARTIE :

LE CLOWN COLOMBIEN AUJOURD'HUI, UN ACTEUR DE LA VIE SOCIALE ET POLITIQUE

1 CHAPITRE I Rire et humour en Colombie

1.1 La réalité du contexte colombien : rire pour ne pas pleurer

La réalité politique et sociale en Colombie est très cruelle, très violente. Il suffit de dire dans n'importe quel pays que vous êtes colombien pour entendre des commentaires faisant toujours allusion à la drogue, au narcotrafic. De plus, la politique est de plus en plus dérisoire. Nous vivons un conflit, voire même une guerre, depuis les années quarante. A cause de la mafia, de la lutte pour le pouvoir, des actions militaires, de la corruption du gouvernement, l'inégalité sociale a fait que la violence a augmenté sans arrêt. C'est un panorama très décourageant pour beaucoup de gens, et en même temps le berceau qui donne naissance à des manifestations d'humour tout à fait originales et intéressantes. Nous rions pour ne pas pleurer !

Les données les plus terrifiantes de cette réalité colombienne sont celles des exterminations qui se sont succédées depuis les années quarante quand le pays s'est divisé politiquement en deux. La Colombie a laissé des milliers de victimes dans ces affrontements entre des gens du même pays qui se sont déclarés ensuite ennemis. Et comme toute guerre, avec ses absurdités et ses irrationalités, la mort s'est répandue dans tout le pays, terrorisant les victimes du conflit et exterminant un grand nombre d'hommes, de femmes et d'enfants.

A la division entre les zones rurales et les grandes villes où étaient centralisés le commerce et l'éducation, toujours selon les traditions culturelles hispaniques, s'est ajoutée la division entre des idéaux politiques différents. La population s'est divisée entre libéraux et conservateurs, au point de toucher les limites de l'incohérence et d'associer les riches et les pauvres aux partis. Cette division a provoqué une grande vague de violence, des familles entières ont été détruites

à cause de l'utilisation des couleurs des partis, rouge (libéral) ou bleu (conservateur) sur leurs vêtements, ce qui les conduisait à des tueries sans fin.

La violence est présente sur le territoire sous de multiples formes, dans l'inconscient collectif des Colombiens, mais elle est aussi le fruit de temps immémoriaux. Dans les années quarante, la division politique entre libéraux et conservateurs a poussé à l'extrême l'affrontement entre les divers partisans. Puis, avec le surgissement des groupes insurgés, la population civile est devenue très vulnérable, prise entre les forces de l'Etat et les mouvements guérilleros. Paradoxalement, il s'agit d'un pays très riche en faune et flore mais dominé par les stratégies de violence et de guerre des narcotrafiquants, déplaçant les paysans qui émigrent dans les grandes villes où la famine et le chômage augmentent sans arrêt provoquant à leur tour des violences successives.

L'écrivain et anthropologue colombienne Maria Victoria Uribe²⁶⁴ cite Elizabeth Jelin pour expliquer ce phénomène commun aux différents pays d'Amérique latine : la persistance de passés qui « ne veulent pas passer ». Il s'agit de fixations, de retours et de présences permanentes de passés douloureux et conflictuels, lesquels résistent et réapparaissent sans permettre ni l'oubli ni l'élargissement du point de vue. En Colombie, des événements ont provoqué d'énormes souffrances collectives qui reviennent très souvent dans la mémoire et dans la réalité et finissent par désarticuler et désintégrer le tissu social. Le phénomène de la violence est si fort que toutes les personnes que l'on connaît ou avec qui l'on peut avoir des contacts ont vécu des expériences de violence extrêmes, de vols, d'assassinats, d'injustices, de souffrances de toutes sortes.

La violence en Colombie est d'une ampleur sans égale, elle s'est caractérisée par son aspect fratricide et par l'impunité qui accompagne les actions atroces accomplies. La guerre en Colombie est une guerre anormale, sans armées en confrontation, sans idéaux d'émancipation. En fait, les bandits sont partout et les limites entre le bien et le mal sont complètement floues pour les forces du pouvoir, au point que les hommes politiques se trouvent souvent démasqués

²⁶⁴ Maria Victoria URIBE, *Anthropologie de l'inhumanité. Essai sur la terreur en Colombie*, Calmann-Lévy, coll. «Petite bibliothèque des idées», traduction de l'espagnol (Colombie) par Line Kozlowski, Paris, 2004, *op. cit.*, p. 21.

pour leur participation à des affaires illégales de toute sorte sans aucune conséquence judiciaire.

La Colombie est un pays qui s'est modernisé il y a très peu de temps. La modernisation, le développement de l'éducation, sont parvenus avec la promulgation de la constitution de 1991 qui a ouvert de nouveaux espaces politiques et la globalisation des communications. En effet, c'est seulement à partir de cette constitution que le pays a dépassé la coalition bipartisane des partis politiques qui avaient provoqué tant de violence. Parmi les points positifs de cette nouvelle constitution, il faut souligner la reconnaissance des droits des minorités et la fin de cette division politique qui régnait depuis un siècle et demi. Elle montrait le désir des Colombiens de construire une société pluriethnique et multiculturelle. Cependant, elle n'a pas réussi à maîtriser les dynamiques de violence qui menacent toujours le peuple colombien.

A partir des années quatre-vingts le trafic de stupéfiants a fait son apparition dans la vie nationale et a participé à la dislocation et à la fragmentation du territoire national en devenant la principale source de financement des groupes armés insurrectionnels et paramilitaires. La confrontation armée, la terreur et le déplacement interne forcé qui caractérisent la Colombie contemporaine ont contribué à déstructurer les mécaniques qui, tout au long du XIX^e siècle et pendant la première moitié du XX^e siècle avaient permis la construction de la communauté nationale et le renforcement du sentiment d'appartenance.

Au début du XXI^e siècle le pays a affronté une « sale guerre » selon Maria Victoria Uribe, une guerre actuelle qui se déroule sur deux plans : d'une part la confrontation armée de la guérilla avec les paramilitaires et les forces militaires du pays et d'autre part la violence des affrontements qui affectent profondément la population civile. Le Groupe de recherche européen qu'a fondé le Comité universitaire français pour la Colombie considère que le conflit colombien peut être défini comme une « guerre contre la société », laquelle est, dans son ensemble, prise en otage. Ils parlent d'une société « séquestrée et assiégée par une guerre qui lui est étrangère ». La population civile en Colombie réalise des manifestations et des protestations massives constantes contre la guerre et contre toutes ses conséquences qui détruisent profondément les êtres humains, des enfants mineurs recrutés de force, des

enlèvements multiples, des déplacements de paysans, des extorsions de terres et propriétés rurales, etc. C'est dans ce panorama pessimiste que la société contemporaine colombienne se construit et lutte pour sa conservation.

« L'étude des règles, des fonctions, des mentalités, des structures et de leurs combinaisons diverses, écrit J. Duvignaud, répond sans doute au ferme propos de définir la constance, la cohésion et la conservation des sociétés. Elle nous dit rarement comment les femmes et les hommes acceptent, subissent, contournent, déforment ces contrôles et ces prescriptions invisibles ou non qui définissent une culture. Nous ne savons pas grand-chose de la manière dont les vivants vivent la société... dans le meilleur des cas, on nous renvoie au marginal, à l'atypique, autant de termes avec lesquels on tente de conjurer ce qu'on ne comprend pas. Et cela ne rend pas compte de la flânerie, de l'attente, du jeu des passions, des moments inutiles de l'existence... cela nous renvoie à une région inexplorée de l'expérience des hommes... le comique, la dérision n'appartiennent-ils pas à cette région obscure et indéfrichée ? »²⁶⁵

En effet, cette région obscure soulève précisément la question des caractéristiques de la vie sociale dans une culture, des règles positives et négatives, des représentations et des problématisations. On entend souvent dans les médias et de la part des philosophes et sociologues d'Amérique latine dire que la Colombie est un pays où règne l'absurdité, à tel point que l'anormalité en deviendrait « normale ». Ce sont les êtres humains qui fondent notre société qui sont à la base de cette idée et en même temps en sont les victimes. En Colombie proprement dite, il y a de nombreux aspects où l'absurde est d'autant plus pesant qu'il est courant, dans le sens premier du mot : l'absence de sens. On distingue trois plans qui interagissent et qui s'entrecroisent au point de provoquer des conséquences invraisemblables : d'une part, l'Etat et les pouvoirs politiques et économiques, d'autre part, la société civile, les hommes, femmes, enfants et enfin, le conflit armé.

Les forces politiques de l'Etat colombien sont absolument corruptrices : l'administration de la richesse naturelle et culturelle du pays est depuis les années quarante entre les mains d'hommes qui en tirent profit au niveau personnel et individuel. Ainsi les programmes créés par le gouvernement dans la santé, l'éducation, le tourisme, la culture, etc., sont altérés par la

²⁶⁵ J. DUVIGNAUD, cité par Eric Smadja, *Le rire*, Que sais-je ?, Presse Universitaires de France, Paris, p. 92.

mauvaise assignation de ressources qui permettent un mauvais financement en consentant le surgissement d'un pouvoir privé très puissant au niveau social qui ne fait qu'augmenter la distance entre les pauvres et les riches. Ceci relève de l'absurdité dans les cas les plus inhumains qu'on puisse imaginer, à savoir que l'accès aux soins n'est possible que pour les personnes ayant de l'argent et pour ceux qui n'en ont pas, il leur arrive de mourir dans une salle d'attente à l'hôpital. De même pour l'habitat, on trouve très souvent en Colombie des édifices très modernes qui partagent leurs murs avec des maisons construites en bois et en carton, marquant très fortement les différences sociales de la population. Du côté culturel, la réalité est très triste. Le théâtre est un privilège pour les riches et un événement sporadique pour les enfants et les jeunes. Les festivals sont de plus en plus en quête de subventions et les billets de spectacle de plus en plus chers. Cette situation a contribué à la naissance d'un phénomène social et artistique très intéressant, comme les cirques sociaux, le théâtre social, les clowns humanitaires, où les artistes recherchent eux-mêmes dans l'art une sortie, un espace de liberté et d'expression avec très peu de ressources. L'absurde se manifeste aussi dans l'espoir et l'attente de la population de l'arrivée d'un dirigeant qui puisse changer la réalité du pays. Et cela dure depuis l'Indépendance.

De ce fait, les hommes, femmes, enfants de tous les niveaux sociaux cherchent constamment à augmenter leur pouvoir économique par tous les moyens et continuent à prier le Dieu chrétien avec une foi très résistante. On peut trouver des contrastes très importants et de toutes sortes. Le crime organisé dans les sphères les plus hautes pour faire du narcotrafic et dans les classes les plus pauvres pour commettre des vols et des assassinats. L'absurdité surgit lorsqu'on apprend que quelqu'un a été assassiné pour une somme dérisoire d'argent dans les rues et que parallèlement un capo de la mafia a été tué à côté pour des sommes inimaginables. La vie n'a absolument aucune valeur dans notre pays. Rien de plus décourageant pour les enfants qui grandissent dans les circonstances les plus tristes, sans parents à cause de la violence. Sans parler des milliers d'enfants qui sont victimes de recrutements forcés par les armées illégales. Avec le temps cette situation semble impossible à maîtriser, ni la foi, ni les forces de l'État, rien ne peut l'arrêter.

Dans ce paysage dévasté, d'inhumanité constante, le pays traverse une crise, une véritable guerre contre l'homme et ses droits fondamentaux. De nombreux groupes insurgés luttent pour prendre le pouvoir. Le combat constant avec les forces de l'État est arrivé à un point où

la société civile est au milieu de ce feu croisé. L'absurde se mêle à l'impunité et à l'injustice. Des enfants sont recrutés dès leur plus jeune âge pour combattre pour des idéaux qu'ils ne connaissent même pas. Les personnes qui s'éloignent des idées politiques de l'État sont considérées comme des guérilleros. Penser est donc très dangereux pour un Colombien et agir n'est même pas imaginable.

Dans cette attente d'un monde meilleur, la foi catholique apportée par les Espagnols lors de la Conquête connaît un véritable succès. Le pays est fondé sur une quantité importante de fêtes religieuses ; il y a autant de noms pour la vierge que pour tous les amis de Jésus. Il y a des fêtes pour chacun d'eux et l'apparition constante d'images dans les rivières, sur les murs, dans les forêts, etc., ne fait qu'alimenter la foi de la communauté. La foi est une attente prolongée des individus en Colombie. La foi est un rituel et alimente tous les mythes de la société dans notre pays. Il y a donc un espoir dans cette attente et un regard sur la situation quotidienne qui rend les gens conformistes. Ainsi attribue-t-on à Dieu les décisions de la vie et de la mort de quelqu'un, même s'il est décédé tragiquement, et le bonheur ou malheur dans la vie de chacun dépendent de sa foi. Dieu est devenu l'espoir du changement et dans son attente le temps passe. La ressemblance avec l'attente de l'absurde devient palpable.

Dans *Le mythe de Sisyphe*, Albert Camus écrit : « Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on peut en dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme »²⁶⁶.

L'absurde est ancré dans le cœur des hommes en Colombie. Nous sommes parfois pris dans les circonstances les plus invraisemblables que l'on puisse imaginer et tout comme Sisyphe nous continuons à vivre. Chacun est conscient de cette réalité qui l'entoure, il fait avec et, de plus, garde un silence fort émouvant. Selon les mots de Camus, « maintenir cet état demande une lucidité et nécessite un travail, l'absurde c'est la conscience toujours maintenue d'une fracture entre le monde et mon esprit ».²⁶⁷ La réalité du pays située entre ces pôles est pleine de contrastes et de jeux de sens, l'incompréhensibilité quotidienne est le berceau de mythes

²⁶⁶ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris 1973, p. 36.

²⁶⁷ *Ibid.*

urbains de toutes sortes et constitue des références les plus dérisoires qu'on puisse imaginer pour les groupes culturels, pour les enfants, pour les jeunes, et pour ceux qui ne connaissent pas l'histoire de la réalité du pays, etc.

Néanmoins une des stratégies de l'homme pour survivre à cette absurdité de la vie et aux terreurs de la réalité est l'esprit comique, la possibilité de rire au lieu de pleurer et par là, vivre et avancer dans sa propre vie pour construire la pensée et l'avenir de la société.

L'esprit comique est justement un esprit qui porte un regard poétique sur cette réalité et une forme de liberté vécue à travers le rire. Beckett écrivait : « Le rire de l'absurde, c'est le rire des rires, *risus purus*, le rire qui rit du rire... le rire qui rit de ce qui est malheureux, rire nerveux qui précède et qui suit la douleur »²⁶⁸. Cependant, si nous évoquons l'absurde dans la vie en Colombie c'est parce que la rencontre entre l'individu et ce monde incompréhensible admet la création d'un espace sacré, l'espace du rire et de l'humour : le rire pour vivre et l'humour pour survivre.

1.2 Rire pour vivre

Le rire est un phénomène humain, il suit l'évolution des hommes, de la société, de la culture, de l'histoire de l'humanité. Le rire subit des modifications en fonction des époques. Au temps du rire des saturnales romaines, accompagnées de grandes réjouissances, célébrées en l'honneur du dieu Saturne, au cours desquelles les esclaves jouissaient d'une apparente liberté, inversant l'ordre des choses et où pendant un temps l'autorité des maîtres sur les esclaves était suspendue, ceux-ci avaient le droit de parler et d'agir sans contrainte, libres de critiquer les défauts de leur maître, de se faire servir. Mais ces fêtes qui permettaient une inversion des positions sociales ne faisaient pas bon ménage avec le christianisme et ont été condamnées par l'Eglise qui les a sanctionnées en condamnant les esclaves.

Humoristes, bouffons du roi, fous du peuple en tous genres, humoristes sur scène, humoristes sur les chaînes de radio, chansonniers des fêtes populaires, des cabarets, humoristes

²⁶⁸ Samuel BECKETT, cité par Jean Onimus in *Quand le terrible éclate de rire*. Revue du Colloque international de Cerisy, Août 1978, p. 150.

omniprésents à la télévision, dans les dessins de presse, les caricatures, partout il y a de l'humour, des déplacements du rire. Le rire, son évolution historique, sociale et culturelle, ses finalités, sa nature, son fonctionnement, ses effets, ses fonctions, ses limites, ont été étudiés par de nombreux philosophes et auteurs. Il a une nature physiologique, une signification psychologique et, surtout, une valeur sociale.

« Le rire et la douleur s'expriment par les organes où résident le commandement et la science du bien ou du mal : les yeux et la bouche »²⁶⁹. Le rire est en effet d'abord défini comme une manifestation du corps. Présent à travers le temps, le rire met en jeu des mécanismes dans lesquels le corps est partie prenante. Selon Eric Smadja, le rire possède une phénoménologie spécifique, il a un « pattern moteur », génétique de base universelle faisant l'objet de variations à la fois individuelles, stables et fluctuantes. Il se compose de sa mimique faciale, de sa vocalisation et de ses postures et gestualités corporelles variables selon les paramètres d'ordre contextuel et socioculturel. D'après Georges Minois le rire est un réflexe vital, sur lequel la volonté a peu de prise. C'est un mode de communication codé, selon les hypothèses du XX^e siècle qui avancent l'idée de l'existence d'un centre du rire dans le cerveau. Elles ajoutent que l'on peut rire sans nécessité du comique, le rire pouvant être provoqué par une simple excitation du cortex cérébral.

Le rire est donc avant tout une réponse physique. L'historien George Minois analyse : « Physiologiquement c'est un phénomène vital, sur lequel la volonté a peu de prise. Contrôlé par la bouche, il est un mode de communication pré-linguistique [...] ce que le XX^e siècle a apporté, en revanche, c'est la quasi-certitude de l'existence d'un centre du rire dans le cerveau [...] un neurologue californien, Itzak Fried, a cependant émis l'hypothèse d'une localisation dans le « gyrus frontal supérieur gauche », qui est aussi le siège de la personnalité ; le cortex frontal reçoit les messages et décide des réactions, tandis que le système limbique, qui lui est connecté, ajuste l'intensité de ces réactions ... »²⁷⁰.

Freud, le père de la psychanalyse, voit dans le rire la décharge joyeuse d'une excitation. On rit fréquemment à la suite d'une rupture d'équilibre : c'est alors un réflexe qui vient à point

²⁶⁹ Charles BAUDELAIRE, *De l'essence du rire*, Sillage, Paris, 1868, p. 11.

²⁷⁰ Georges MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, 2000, Fayard, p. 15.

nommé chasser la peur, la surprise, la peine. Le rire relie les hommes entre eux, il est ciment, il scelle une intimité. Ainsi les Dogons d'Afrique organisent des séances de rire : tous les membres de la communauté doivent y participer, comme pour un rituel religieux.

Le rire est un mode de communication, à tel point que dans toutes les cultures le rire a souvent des classifications d'une extraordinaire richesse. Le rire apparaît chez l'enfant dès son plus jeune âge et se développe sur le plan psychoaffectif jusqu'à la maturité cognitive. Il devient chez l'adulte un réflexe physique chargé de significations et d'affects. C'est pour l'enfant une manière de se situer dans le monde et pour l'adulte une façon vitale de communiquer.

Ainsi la nature physiologique du rire se situe très clairement dans une différence entre le corps vivant et la mort. Le rictus est une marque de vie, s'il n'est pas associé à la joie, il est une fête du corps vivant. Situer le rire comme une réponse physique au centre d'une société parfois démunie de la parole comme possibilité d'expression et de dénonciation peut devenir aussi important qu'un mouvement social. Selon nous le rire appartenant au langage du corps vivant est à la fois une réponse dans l'acte de communication – par exemple entre le clown et le spectateur – mais aussi une manifestation forte des émotions chargées de sens et des forces qui résistent aux forces de la mort. Car quand nous comparons la vie et la mort dans le contexte social colombien nous parlons d'une réalité très cruelle qui a fondu les deux états dans une sorte de quotidienneté presque normale. Il est normal de trouver dans la société colombienne et ses moyens de communications, les journaux, la télévision, les artistes populaires, des blagues, des histoires comiques autour de la mort et ses différentes formes, au point de soulager complètement le tragique de son silence et de sa douleur.

Le rire est avant tout une réponse physique qui gagne le combat contre cette apparente convivialité avec la mort. Baudelaire écrit : « Remarquez que c'est aussi avec les larmes que l'homme lave les peines de l'homme, que c'est avec le rire qu'il adoucit quelquefois son cœur et l'attire »²⁷¹. En Amérique latine, la culture colombienne est reconnue pour sa disponibilité au rire, souvent valorisé par d'autres cultures en remarquant que les Colombiens rient de leurs malheurs, et sont parfois distingués comme des individus extraordinaires pour leur capacité de dépasser les difficultés et de s'en sortir grâce à cette capacité de rire pour vivre.

²⁷¹ Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p.12.

1.3 Histoire sociologique du rire

Dans un papyrus magique, à Leyde datant du III^e siècle de notre ère, nos ancêtres écrivaient : « Dieu ayant ri, naquirent les sept dieux qui gouvernent le monde... lorsqu'il eut éclaté de rire, la lumière parut [...] il éclata de rire pour la seconde fois : tout était eaux. Au troisième éclat de rire apparut Hermès ; au quatrième, la génération ; au cinquième, le destin ; au sixième, le temps », puis, avant le septième rire, dieu prend une grande inspiration, mais il a tellement ri qu'il en pleure, et de ses larmes, naît l'âme²⁷².

Dès l'époque archaïque, écrit Georges Minois dans *l'histoire du rire et de la dérision*, il existe déjà deux rires que distingue le vocabulaire : *gélân*, le rire simple et sans arrière-pensée ; et *katagélân* (« se moquer de... »), le rire agressif et railleur. Soit un rire archaïque, dévastateur, agressif, triomphant avant le IV^e siècle et un rire moderne ironique, policé, mis au service de la morale et de la connaissance, deux acceptions du rire qui correspondent à deux conceptions opposées du monde, deux conceptions de l'être : l'une dérisoire et l'autre sérieuse. Les mythes grecs enracinent le rire dans les conduites obscures qui marquent le passage de l'animalité à l'humanité. Ils racontent comment le rire, venu des dieux, est apparu comme un moyen de contrôler les instincts de base de l'animalité (l'agressivité et la peur) et comme une réaction instinctive de protection face à la prise de conscience de notre condition mortelle et de la trivialité de notre dépendance à l'égard du corps (sexe, nourriture, excrétion.). Ces mythes ont été ritualisés dans des fêtes où une sorte de rire collectif exprimait l'ambiguïté d'êtres incertains, courant sans cesse après notre nature.

La conception chrétienne interdit toute idée de rituel, puisque la création a eu lieu une fois pour toutes, le rire est un comportement strictement humain, donc étranger au monde divin, et on distingue un rire « positif », joyeux, et un rire « négatif », le rire moqueur. Les penseurs du Moyen-Âge reprennent en général Aristote au sujet du rire (*risus*) en faisant de lui le propre de la nature humaine. Cependant, il existe un bon rire, celui qui exprime la joie du chrétien et

²⁷² Georges Minois, *op. cit.*, p. 15.

qui doit être modéré, presque silencieux, proche du sourire et le mauvais rire, le rire de la dérision, de la moquerie, qui est un rire physique, bruyant, disgracieux qui secoue le corps.

L'homme du XVI^e siècle incarne l'homme moderne. Rabelais décrit la liste des atrocités et des maux de son époque qui éloignent l'humour de la société : pestes, guerres dont la guerre de cent ans, massacres en permanence. La mort est partout, inséparable compagne de la vie ; la mort engendrant la vie, la vie portant en elle les germes de la mort. « C'est la version pessimiste et angoissée qui fait du vertige rabelaisien sa modernité »²⁷³. Le rire est donc le rire de l'impuissance résignée, le rire devient une espèce d'antidote aux terreurs de l'angoisse, un divertissement. L'homme de la Renaissance prend conscience de cette ambiguïté et le sujet du rire accède au statut philosophique. Le rire protège de la peur, la dérision ouvre la brèche du non-sens dans un monde où l'homme est devenu capable de rire de sa propre déshumanisation. Cette capacité est donc celle de l'humour.

Aristote affirmait que « l'enfant rit pour la première fois aux quarante jours de sa naissance, et à ce moment il se convertit en être humain »²⁷⁴. A l'époque de Rabelais, Cervantès et Shakespeare ont apporté un changement, donné une position importante à l'histoire du rire. Pendant la Renaissance le rire possédait une valeur profonde et immense dans la conception de l'univers. C'était une forme fondamentale du moyen par lequel s'exprimait le monde, l'histoire et l'homme. On percevait ce qui arrivait de façon différent, pas moins importante que le point de vue traditionnel ou le point de vue sérieux. On attribuait même au rire des facultés curatives.

Au XIII^e siècle, un célèbre chirurgien, Henri de Mondeville, préconisait le rire comme médicament. « Le chirurgien, disait-il, interdira la colère, la haine et la tristesse à son patient. Il lui rappellera que le corps se fortifie par la joie et s'affaiblit par la tristesse ».

²⁷³ Georges MINOIS, *op. cit.*, p. 276.

²⁷⁴ Mikail BAKHTINE, *L'œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 67.

En Europe, l'attitude et la posture devant le rire aux XVII^e et XVIII^e siècles assurait que « le rire ne peut pas exprimer une conception universelle du monde, il peut seulement comprendre certains aspects partiels de la vie sociale, les aspects négatifs ; ce qui est essentiel et important ne peut pas être comique ; l'histoire et les hommes qui représentent l'essentiel et important (un roi, un chef militaire ou un héros) ne peuvent pas être comiques, le domaine du comique est restreint et spécifique (des défauts des individus et de la société) ; il n'est pas possible d'exprimer dans le langage du rire la vérité primordiale sur le monde et l'homme ; seulement le ton sérieux a de la rigueur ... Le rire ou bien est un léger divertissement ou bien une espèce de châtiment utile que la société applique à certains êtres inférieurs et corrompus »²⁷⁵.

Au XVII^e siècle, Descartes s'inscrit dans la tradition gréco-latine pour laquelle le rire associe plaisir et agressivité et constitue une des principales expressions de la joie et une des passions de l'âme de l'homme. Pour Spinoza, le rire est une joie pure de même que l'amour et le plaisir, contrairement à la tradition chrétienne du Moyen-Âge, le rire tout comme la joie viennent de Dieu, ils sont un signe de la puissance de l'âme et de l'épanouissement de l'être. Hobbes, lui, conçoit la joie à part. Dans sa théorie du sentiment de supériorité que suscite le rire, visant à décomposer la nature du rire, il établit une relation entre le rieur et l'objet risible donnant lieu à des concepts de sentiment de supériorité de l'homme spectateur, le sentiment inattendu et le ridicule.

Pour Kant, au XVIII^e siècle, le rire constitue une harmonie entre l'esprit et le corps, et serait donc une sorte de jeu de l'esprit en provoquant un mouvement qui se répercute sur le corps, sans abandonner l'idée de son rapport à la joie et au plaisir mais en passant par le corps. Par-delà la vision humaniste des siècles précédents, il attribue au rire une vertu presque thérapeutique et hygiénique. Les théories qui constituent l'histoire du rire depuis le XIX^e siècle sont plus intellectualistes et concernent le sujet qui rit. Avec Kant et Schopenhauer, et plus tard avec Bergson, ces théories soutiennent que le sujet qui rit, rit par contraste ou par incongruité, car le sujet rit à la suite de la perception subite et inattendue, dans une personne, un objet, une situation, d'une absurdité ou d'une contradiction. Le rire est étroitement lié à l'effet du comique, l'individu étant pris dans une sorte d'incongruité, de rencontres de séries opposées qui procurent un état plaisant manifesté par le rire.

²⁷⁵, Mikail BAKHTINE, *op. cit.*, p. 65.

A la fin du XIX^e siècle, Henri Bergson développera une théorie du rire comme geste social. Ainsi situe-t-il le rire dans son milieu naturel qu'est la vie sociale et culturelle de tout groupe, lui conférant une fonction précise, celle de participer au contrôle social. Cette théorie, de même que celle des auteurs de l'Antiquité, confère au rire une dimension essentiellement sociale. Il aurait de multiples fonctions dans la société. De la vie sociale et culturelle naîtra donc le sentiment du comique et tous les différents procédés de fabrication que Bergson systématisera sous forme de lois. Ainsi selon lui, seraient risibles toutes manifestations de raideurs, automatismes et inadaptations observables chez un sujet et menaçant la vie sociale sans compromettre la survie. Il évoquera successivement dans son ouvrage sur le rire, le comique des formes, gestes, attitudes, situations, mots et caractères avec des exemples empruntés à la comédie. Lorsqu'Aristote, dans la *Poétique*, oppose les valeurs auxquelles doit aspirer l'homme libre de la cité (la beauté des convenances, la fonctionnalité, l'ordre, l'harmonie des formes corporelles, gestes, paroles de même que celle des idées, la juste mesure et maîtrise de toutes choses, la décence donc la pudeur) à l'excès, au désordre, à l'inadéquation, à l'absence de maîtrise, à l'obscénité, à l'indécence et à la dysharmonie en désignant les paysans, rustres, esclaves, bouffons, fous, méchants, enfants, il fonde l'idée du comique et de la comédie.

Au XX^e siècle, on constate que la société a besoin de rire, de comédie. Pour faire face à la réalité, l'homme postmoderne prend du recul par rapport à la vie dans ce qu'elle a de plus sérieux, voire de plus tragique. Dans la société contemporaine le rire, l'esprit de contradiction, la satire, l'ironie, portent en eux les germes d'une réflexion et d'une distance afin de construire un point de vue critique. L'humour permet ainsi de se décaler pour vivre dans la société actuelle, pour résister d'une part et pour tenter d'améliorer la société d'autre part.

Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle l'homme ne cesse de faire appel au langage du rire pour comprendre et faire face à la réalité qui l'entoure. Le rire reste toujours d'après l'histoire un langage de l'homme libre ; il est lié à son plaisir d'exister et d'agir. Il constitue depuis toujours une porte ouverte sur la vie. Pour certains penseurs contemporains le rire est synonyme de liberté. Aujourd'hui où la liberté est une valeur qui manque manifestement, la

prolifération d'artistes comiques est en plein développement, sous de multiples formes, langages et dans tous les contextes. Alors que le monde traverse de nombreuses crises, le rire se manifeste comme un acte de lutte, de résistance, comme un acte libérateur. Ce qui est d'ailleurs très paradoxal.

« Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de sa propre supériorité ; et en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux »²⁷⁶.

Le rire dans toute sa complexité est symboliquement associé à la condition humaine, dans sa dimension comique mais aussi la plus tragique. Pendant la guerre, le rire est considéré comme un moyen de lutte contre l'oppression. Charlie Chaplin dans *Le dictateur*, film avant-gardiste pour l'époque, fait rire ses spectateurs sur le thème du nazisme hitlérien. Il utilise donc le rire pour dédramatiser une situation et des actions dont il est pourtant très difficile de rire. Le rire est paradoxalement parfois considéré comme banal, quelque chose de gai et de très dangereux. La force corrosive du rire est en même temps sa limite, la caricature des dictatures et des hommes politiques étant interdite dans les pays où le pouvoir est très autoritaire, mais en même temps ils deviennent des sources d'où le rire surgit avec bien plus de force.

Cela démontre que le rire permet de pointer du doigt les défauts et de rassembler le peuple. Celui qui se moque devient supérieur face à celui dont il se moque : cela lui confère un certain pouvoir qui l'aide à se sentir plus fort, et donc à surmonter la guerre. Lorsqu'il est incompris ou refusé, le rire peut provoquer l'agacement ou l'énervement. Celui dont on se moque va vouloir faire cesser les rires pour conserver sa propre dignité et son pouvoir. Le rire est donc le début de la rébellion dans une société soumise. Rire permet de tenir le coup, de se sentir proche d'autrui et donc de se forger une place dans un groupe. Germaine Tillion, ethnologue et résistante française durant la Seconde guerre, a témoigné que dans les camps de concentration les femmes, pour conserver leur attachement à la vie, prenaient plaisir à rire de toutes les situations qu'elles étaient amenées à rencontrer dans cet univers malsain. Ces femmes se battaient, à leur manière, contre la guerre, ce qui signifie pour la paix, le bonheur

²⁷⁶Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 20.

et la vie. Durant sa captivité, ce refus délibéré de l'esprit de sérieux était une technique de survie. On perçoit la fonction vitale du rire : survivre à la barbarie nazie, tenir sa propre tragédie à distance par l'humour pour ne pas céder à un désespoir irréversible.

Si le rire peut aider à surmonter une guerre car il permet à l'homme de se sentir vivant, aux personnes soumises de se sentir des êtres à part entière, et à toute personne blessée physiquement ou moralement par la guerre de se souvenir de choses agréables, à leur redonner l'espoir de continuer à vivre et de rebâtir un monde heureux où il fait bon vivre, c'est parce qu'il est un triomphe de l'esprit sur le corps vivant.

Le rire soulage car il nous libère de la peur de l'incontrôlable. C'est un défoulement libérateur qui exorcise nos angoisses, voilà pourquoi il obéit souvent à un cérémonial et à un rituel précis.

Le rire surgit comme une force déstabilisatrice capable de faire éclater le cadre d'une situation que l'on ne supporte plus tant elle nous blesse. On peut ainsi éclater de rire lorsque l'on se sent particulièrement mal à l'aise ou angoissé. Cela s'appelle le « fou rire ». Si le rire est un mode de résistance individuelle, il peut aussi être ou devenir un mode de résistance collective.

L'individu n'est plus victime des aléas douloureux de sa condition mais subit un système ou une situation politique dont les mécanismes dépassent sa propre individualité. Le rire devient acte de résistance quand il refuse de servir le pouvoir dominant. Rire est alors un moyen d'entretenir une révolte face aux oppressions qui menacent l'homme dans ses libertés fondamentales. Le rire est un paradoxe car il naît là où l'espoir, la liberté et la douleur se propagent.

Le rire est plein de paradoxes et d'ambiguïtés, à la fois physiques et psychiques. Il touche l'homme et son esprit. C'est une arme redoutable, parce qu'il nourrit le ridicule, il provoque la bêtise, il souligne à quel point l'être humain est vulnérable. Il est en somme le symbole de la condition humaine. Le rire apparaît alors comme un acte libérateur révélant la capacité humaine de faire apparaître l'aspect dérisoire de la réalité pour mieux la maîtriser. « Le rire, écrit Bakhtine, affranchit non seulement de la censure extérieure, mais avant tout du grand

censeur intérieur, de la peur du sacré, de l'interdit autoritaire, du passé, du pouvoir, peur ancrée dans l'esprit de l'homme depuis des milliers d'années »²⁷⁷.

En libérant l'homme de ses peurs archaïques, le rire laisse la voie libre à d'autres conceptions du monde. Un rire qui critique la société pour mieux en perpétuer la vie. Le rire est ainsi attaché à la sensibilité humaine mais aussi à son intelligence. Il se transforme à travers le temps et l'histoire, et il devient pour la culture une sorte de rituel qui rassemble les nations, les groupes humains, et cela depuis l'Antiquité.

Le rire a un rapport au sacré très particulier. Lors des événements rassemblant l'homme dans le risible, le rire qui veut désacraliser ce qui le fait naître, sacralise le risible en le partageant communautairement. Il lui donne ainsi une valeur spécifique. Ce qui appartenait au sacré, à l'intouchable, une fois traité par le rire, est diffusé parmi les rieurs rendant alors ces éléments d'autant plus sacrés qu'ils sont reconnus et perçus comme tels par le groupe. Le sacré, ce qui a une valeur extraordinaire, semblerait ne pas être accessible au rire, mais le rire étant une forme du comportement humain et un langage appartient lui-même également au sacré.

Le rire est une forme de rite, sa présence prend selon les cultures et les peuples un aspect propre de leur expression fondamentale. La communauté recourt à l'humour, entendu comme une forme d'esprit qui cherche à mettre en valeur avec drôlerie le caractère ridicule, insolite ou absurde de certains aspects de la vie, sur lesquels on rebondit en riant, comme un langage, comme un instrument de communication dans le but d'exprimer et de résorber certains conflits et tensions sociaux.

Selon Georges Minois, le rire comme phénomène humain est une réponse aux questions difficiles que les hommes se posent tout au long de leur vie. Il est donc une forme qui nous appartient depuis le début et à laquelle nous faisons appel souvent dans notre vie. Le rire est d'autant plus précieux lorsqu'il se produit en groupe car il possède la faculté de rassembler les gens dans la rencontre festive de différents individus. Le rire possède cette faculté de se faire comprendre dans différentes cultures et en différentes langues. S'il est universel, c'est grâce à sa vertu unifiante. Le rire peut concerner un groupe de personnes dans une situation où les

²⁷⁷ Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 109.

différences et les passions ne priment pas sur la volonté de rire. De cette façon, enfants et adultes, quel que soit leur statut social ou croyance religieuse et politique, peuvent être unis dans le rire.

Jusqu'à aujourd'hui le phénomène du rire, la capacité de passer par la tonalité de l'humour les traits et la réalité de la vie en Colombie n'ont pas été étudiés en profondeur. On trouve souvent dans les journaux des articles consacrés à cette espèce d'avantage culturel qui marque notre société. Les Colombiens rient. La Colombie est le pays de l'Amérique latine où l'on rit le plus. Les procédés du comique en Colombie sont considérés comme étant souvent très risqués. Nous voulons souligner à quel point cette atmosphère qui génère le rire, un rire qui surgit de la tragédie, est important. Dans ce comportement des gens en Colombie, on distingue un état de lutte et de liberté qui ne se retrouve nulle part ailleurs.

« La vraie paix, celle qui s'enracine dans les cœurs et résiste aux assauts du temps, n'est ni ordonnée par les états-majors ni par les diplomates. Elle germe et grandit, jour après jour, dans la concrétude de la vie quotidienne, à travers des échanges et partages, musique, danse, littérature, cuisine, et l'humour, pourquoi pas ? »²⁷⁸.

La culture colombienne est représentée par ses blagues grossières, à double sens ; par ses chansonniers vulgaires et satiriques ; par ses personnages grotesques dans les fêtes traditionnelles ; les jeux de mots, de sens ; les parodies de la vie politique ; les programmes consacrés à l'humour à la télévision. Les personnages traditionnels des fêtes religieuses sont présents dans toutes les régions du pays, que ce soit dans le nord de la côte avec des accents et mythes particuliers, dans la région du sud de l'Amazonie avec toutes les références des indigènes de la forêt ou bien encore dans les villes où la plupart des fêtes traditionnelles commencent avec la participation d'artistes comiques et des parodies de la réalité du moment. Le rire fait partie du rituel de l'homme et c'est un aspect très important de la culture colombienne. C'est notre façon de surmonter la réalité même. Cette volonté de l'homme de transcender la réalité, de dépasser la difficulté par le rire, est une volonté permanente.

²⁷⁸ Moussa NABATTI, *L'humour thérapie*, Bernet-Danilo, Malesherbes, 1997, p. 27.

Chez les Indiens d'Amérique du Nord, c'est le clown guérisseur qui est chargé d'éveiller l'hilarité du malade, jusqu'à ce que les mauvais esprits quittent son corps. Même le Dalai Lama, chef temporel et spirituel de la communauté tibétaine, affirme que le rire est son passe-temps favori. Il voit dans cet acte un état d'esprit, un caractère, une manière d'être et une offrande. Dans toutes les religions dites primitives on trouve des clowns sacrés qui sont là pour mettre le peuple en joie.

Le rire comme phénomène, comme expression liée de façon très sensible à la possibilité de l'homme de comprendre, d'avancer, de guérir, de libérer, est l'un des fondements de la valeur importante que nous allons donner au clown dans la société contemporaine. Les spectateurs venus voir le clown et rire d'eux-mêmes à travers lui viennent se retrouver en tant qu'humain, trop humain. Ils ne peuvent le faire que collectivement, reconnaissant ainsi l'attribut sacré de la réalité que l'homme crée lui-même, et qu'il recrée en acceptant son aspect risible.

Pour Camille Desmoulins le rire était une arme contre la Terreur. Il prônait, écrit Claude Mossé, « le rire libérateur des Athéniens, comme gage d'une vraie démocratie »²⁷⁹. De même, M. Bakhtine fait observer que jamais le rire dans l'histoire de l'humanité n'a été un moyen de contrôle du peuple et qu'il a toujours été au contraire « une arme de liberté »²⁸⁰. A ce propos Michel Dragon nous rappelle l'histoire de Rabelais qui échappa au bûcher en faisant le pitre et découvrit ainsi la vertu « désaliénante » du rire, ce qui le « conduit à cette conclusion : lorsqu'il n'y a plus de larmes pour pleurer, reste le rire. Le rire protège de la peur »²⁸¹.

Si le spectateur rit de ce monde, c'est qu'il a besoin de s'en défendre, de s'en préserver. Le rire servirait donc à protéger l'homme, l'humanité, de la destruction. Le rire humain en Colombie ne serait-il donc que l'expression du besoin de préserver la vie ?

²⁷⁹ Claude MOSSE, *Le rire contre la terreur in Le rire des Grecs, op. cit.*, p. 556.

²⁸⁰ Mikail BAKHTINE, *L'œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance, op. cit.*, p. 102.

²⁸¹ Michel DRAGON, *Rire in Le rire, la dérision, op. cit.*, p. 12.

1.4 Humour pour survivre

« L'homme, mord avec le rire ».

Baudelaire.²⁸²

L'humour apparaît quand l'homme prend confusément conscience de lui-même. L'humour est né avec le premier homme, le premier animal qui se détacha de l'animalité, qui ait pris du recul par rapport à lui-même et qui s'est découvert dérisoire et incompréhensible. Cet humour est partout, il prend des formes typiques, particulières à un peuple, à une nation, à un groupe religieux, etc. Les Anglais, au XVIII^e siècle, définissent le sens du mot « humour » comme une vaccination contre le désespoir. Shakespeare disait que le vrai humour est le propre d'un auteur qui affecte d'être grave et sérieux mais peint les objets d'une couleur telle qu'il provoque la gaieté et le rire. Selon Freud, l'humour est un jeu de notre activité psychique car, par une activité de défense du déplaisir, il transforme en plaisir l'énergie de faire face à un affect pénible. Autrement dit, l'humour est l'arme la plus sublime contre la douleur. L'humour semble dire : « Regarde ! Voilà le monde qui te semblait si dangereux ! Un jeu d'enfant ! Le mieux est donc de plaisanter ! » D'où l'esprit des fêtes, la qualité des bouffons, fous, farceurs et clowns.

D'après Moussa Nabati²⁸³, l'humour est souvent considéré en psychanalyse comme un sous-produit, un genre mineur, un parent pauvre, comparé à la noblesse, au sérieux et à la gravité d'autres manifestations de l'inconscient : symptômes névrotiques, rêves, actes manqués, mythes et légendes. Malgré ses apparences, l'humour est un sujet on ne peut plus sérieux. Il représente une production culturelle humaine, expression signifiante de l'inconscient au même titre que l'activité onirique au niveau individuel, et à la même enseigne que la création artistique, littéraire ou mythologique sur le plan collectif. Les humains ont de tout temps ri et fait rire, tout au long de l'histoire et partout dans l'espace.

Plus le sujet se trouve assailli par la déprime ambiante et les inquiétudes existentielles, plus il éprouvera le besoin de recourir à l'antidote de l'humour pour s'en protéger. Il est très paradoxal de remarquer que l'humour est présent dans des cultures qui subissent tant de

²⁸² Charles BAUDELAIRE, *De l'essence du rire*, Sillage, Paris, 1868, p. 12.

²⁸³ Moussa NABATI, *op.cit.*, p. 56.

catastrophes ou de répressions. Quand Tortell Poltrona, clown catalan, a créé l'organisation *Clown sans frontières* dans les années 80, il l'a fait dans un camp de réfugiés de la guerre de Bosnie. Il était le seul à avoir la permission de rassembler les gens autour de lui pour en rire.

La première fonction de l'humour, la plus visible, consiste évidemment à rire et à faire rire, pour donner et obtenir du plaisir, distraire, divertir, amuser, détourner l'attention. Libérant ainsi le moi, il favorise le relâchement du corps et de l'esprit. Il libère une énergie positive et bénéfique, nécessaire à la décrispation de l'atmosphère et des relations. Mais l'humour va bien au-delà de cette première fonction, il représente en réalité une nécessité impérieuse pour le fonctionnement psychologique, explique Nabatti, dans la mesure où il facilite l'expression de certaines craintes, tout en leur proposant une issue heureuse, un dénouement positif, impossible à trouver autrement, d'une façon « sérieuse » c'est-à-dire policée et rationnelle. Face à certaines réalités douloureuses, difficiles à modifier ou à maîtriser concrètement, il aide le sujet à changer de regard et à prendre de la distance, lui permettant ainsi de supporter l'insupportable.

La vertu libératrice, thérapeutique, de l'humour, découle précisément du fait qu'il parvient à dévoiler une préoccupation sérieuse, difficilement exprimable et gérable d'une manière convenable. On rit de ce qui pose problème et angoisse. On rit pour ne pas pleurer ! On rit pour cicatriser une blessure, réparer une peine, un échec, un chagrin, une déception, une douleur. Une histoire ne deviendra ainsi drôle, avec une chute susceptible de déclencher l'hilarité générale, parce qu'elle aura réussi le double pari de provoquer, d'une part, un état de tension, devenant progressivement intenable, et de proposer, d'autre part, une résolution positive rapide, une détente immédiate. C'est l'effet du rire au cirque, c'est le bienfait du rire physique.

« L'intensité du rire est à chaque fois proportionnelle au poids de l'angoisse chatouillée »²⁸⁴. C'est souvent dans des conditions très oppressantes que le fou rire éclate. Il suffit de savoir qu'il est formellement interdit pour qu'il adienne avec plus de force. Souvent dans le rituel chrétien de la cérémonie d'adieu aux morts, le rire est présent chez les membres de la famille,

²⁸⁴ Moussa NABATI, *op. cit.*, p. 96.

parfois naturellement et parfois provoqué par les membres de la même famille. Soit ils racontent des histoires qui n'ont rien avoir avec la situation, soit ils évoquent les souvenirs drôles du membre de la famille qui n'est plus là. L'humour semble être un copain de la vie, donc un ennemi de la mort. Gabriel Garcia Marquez, écrivain colombien, raconte dans son romans comment le fait de rire de la mort est un acte normal dans les communautés de petits villages colombiens. A côté de la terreur de la mort, lors de massacres par exemple, la communauté conserve un espace consacré au rire, un rire qui est avant tout une façon de faire le deuil.

L'humour devient ainsi le miroir où se projettent et se dénouent l'ensemble des préoccupations humaines : ambivalence, rapports tendus avec la loi, travail de deuil, relations compliquées dans le couple, peur de la différence de l'autre, etc. Bref, tout ce que le moi serait incapable d'énoncer et d'apaiser de façon distante et sereine. L'humour, permet, en bousculant un peu les règles et en transgressant certains tabous, de verbaliser librement, sans crainte de jugement, de culpabilité ni de représailles, « des choses qui ne se disent pas ».

La fonction dé-dramatisante, réparatrice et thérapeutique de l'humour, son absolue supériorité en tant que moyen de communication sur tous les autres procédés d'échange, provient justement de sa dimension économique, de sa concision, de sa richesse, condensée, subtile et expressive, assimilable instantanément. L'humour n'a en effet pas à expliquer, à démontrer, à justifier quoi que ce soit. Il expose et dénoue tout simplement une crainte, une tension, difficiles à exprimer et à apaiser autrement.

La qualité essentielle de l'humour, consiste donc à exposer, à énoncer un point pénible, voire tragique, tout en lui ménageant une issue heureuse, impossible à concevoir d'une autre façon avec autant d'efficacité. Ainsi, en énonçant et en liquidant, par le même mouvement, une tension anxieuse, l'humour réussit à sauver le sujet du désespoir et de la dépression. Il ne s'agit nullement de refouler les sentiments pénibles, en fermant les yeux, en se taisant ou en passant l'éponge, mais, au contraire, de les aborder autrement. Son but ne consiste donc pas à occulter le tragique de l'existence, mais, à l'inverse, à le reconnaître, et l'exprimer, afin de l'atténuer.

Tout à fait opposé à la moquerie, l'humour tend à pointer, non pas un individu particulier, mais, de façon impersonnelle et anonyme, une situation, un thème, une préoccupation commune, une question susceptible d'interpeller tout être humain.

Comment est-il possible de distinguer l'humour de la moquerie ou de l'ironie ? La différence essentielle entre ceux deux procédés tient à ce que la moquerie railleuse vise surtout une personne précise, avec l'intention consciente de la déprécier, de la ridiculiser, de l'humilier, de manière perverse, pour lui nuire. Dans la moquerie, l'agresseur s'esclaffe en excluant et en blessant l'autre, le différent, qui pleure lui, d'amertume. Par contre, l'humour ne cherche à éliminer personne, mais à intégrer chacun, à rassembler dans une communauté solidaire des rieurs, autour d'un thème qui les touche, soulageant les uns et les autres. Dans l'humour, on se moque d'une certaine façon gentiment de soi-même ; dans la moquerie, de manière agressive, des autres ! C'est d'ailleurs la grande différence qu'établit le pédagogue Jacques Lecoq entre le bouffon et le clown : tandis que le bouffon se moque du public, le clown se moque de lui-même.

Dans le climat de violence où la Colombie contemporaine évolue, toutes les manifestations culturelles surgissent avec beaucoup de force, le phénomène triste et douloureux agit comme un moteur qui mobilise des profondeurs plus humaines. Il serait certainement mieux de dire que le malheur n'existe pas. Or, en Colombie, l'humour et la sensibilité trouvent dans l'art une forme de résistance et de résonance pour vivre et survivre. Des artistes connus dans le monde entier évoquent dans leurs romans, leurs œuvres, la violence et le non dit dans le pays : les écrivains Fernando Vallejo et Gabriel Garcia Marquez, ou le peintre Fernando Botero, parmi beaucoup d'autres.

Dans les médias colombiens, dans les fêtes populaires et dans le milieu artistique, il existe des artistes comiques, des personnages populaires tout à fait créatifs, drôles, poétiques et fortement critiques de cette réalité bouleversante. Certains artistes ont payé de leur vie leurs satires du conflit social et politique du pays.

Le journaliste colombien Antonio Morales de la revue *Cambio* écrivait :

« L'humour est un tourbillon de l'identité du pays. Ses expressions sont aussi vastes que la collectivité même. Les expressions individuelles et collectives qui se manifestent dans chaque coin, rue, intérieur ou extérieur font preuve de l'humour du pays. L'humour est non seulement à vue. Il faut le chercher et le trouver dans le mimétisme de la société Colombienne. Ce n'est pas seulement l'annonce comique, le clown convocateur, le mime ou l'affiche avec un titre délirant. C'est chaque expression qui change selon les individus, de visage en visage...L'humour est partout. L'humour marche à côté des oreilles, des yeux, avec tous les sens disposés à palper l'ironie, l'éclat de rire, le tire-bouchon, la parodie, le *chascarrillo* qui se meut »²⁸⁵.

Il existe un trait marqué d'humour dans la société traditionnelle colombienne, spécialiste dans le mélange de l'humour et de la politique, dans la parodie de nos gouvernants. Il est très intéressant de voir que dans un pays si violent, si intolérable comme le nôtre, l'humour sert à discerner ce qui se passe autour des gens. La population se voit à travers le rire ; le rire trouve un lieu privilégié dans l'analyse de la réalité de notre pays.

Georges Minois nous apprend que l'on peut rire de tout, même de la guerre avec des situations comiques, dérisoires et même des situations où l'objectif premier n'est pas de faire rire. Traditionnellement en Colombie toutes les manifestations du comique se caractérisent par un rire qui est « auto-dérisoire » : on se moque de ses propres malheurs dans le seul but de les rejeter.

Le phénomène qui entoure le rire dans la Colombie contemporaine²⁸⁶ est de toutes les façons un phénomène qui n'est ni drôle ni amusant. Le rire et tous les procédés des personnes qui rient et qui font rire proviennent d'un sentiment très douloureux, une impression d'être seul et face à une réalité inchangeable. Le pouvoir de la mort est si fort que l'homme ne cherche plus

²⁸⁵ Revue *Cambio*, août 2009, pour les dix ans de la mort du journaliste et humoriste Jaime Garzón.

²⁸⁶ Ana Milena VELASQUEZ, « la rue et l'espace public une histoire et une école du clown en Colombie, rire pour ne pas pleurer ! » In Revue, *Culture clown*, N.19, juillet, 2012. pp. 28-31.

à se battre avec elle. Nous cherchons une façon de lui faire face par la voie de la condition la plus humaine, celle du rire. Le rire est une chose qui appartient seulement à l'individu, c'est une expression que nul ne peut vous prendre. Ce n'est donc pas parce que la Colombie est un pays heureux qu'il rit. C'est parce que le rire est une forme de liberté, de résistance collective et de vie, de compréhension de ce qui est inconcevable à l'homme, que l'on rit. C'est pour ne pas pleurer que la société colombienne peut pleurer de rire.

Dans la réalité colombienne, le rire est quelque chose de très fort : il est cathartique. La société colombienne a toujours remarqué cette étrange capacité de rire de ses malheurs face à la vie. Avec le clown se produit une belle renaissance du rire du public colombien, car le rire va être d'autant plus profond et puissant que les acteurs comiques seront poétiques par la forme même du clown. « Le clown exerce sur moi un profond attrait, justement parce que entre le monde et lui se dresse le rire »²⁸⁷

L'humour, le rire, le comique sont des concepts qui tentent de définir la complexité de l'art du clown. Nous pouvons dire que tous composent le clown et qu'en même temps ce sont les sujets d'étude de l'artiste qui veut devenir clown. De plus, l'humour, le rire, le comique varient toujours selon le contexte et selon la personne elle-même. Certes, le clown voyage tout le temps parmi ces concepts, évolue avec eux et crée des poétiques d'interactions avec le monde à travers eux. En Colombie, l'art du clown est présent dans toutes les formes d'humour populaire, les comédies traditionnelles, les satires politiques, et les manifestations folkloriques, dans les rites catholiques, c'est-à-dire que l'on peut reconnaître dans le rapport au public des composants de l'art de clown, à savoir : le jeu, l'improvisation et la communication au présent avec le public.

Surtout dans les fêtes populaires, les personnages traditionnels du village ont carte blanche pour jouer et improviser librement pendant des jours de fête ; certaines mairies embauchent même des comédiens pour recréer des personnages populaires et mythiques des villages, des *bobos*, des fous, des *matachines*, *mogigangas*, *cosiacas*, de troubadours, entre autres. Le jeu

²⁸⁷ Henri MILLER, *Le sourire au pied de l'échelle*, Buchet Chastel, Paris, 2001, p.117.

d'interaction au temps présent avec le public est l'objectif des personnages. Très proche du jeu du clown.

Cependant, l'art du clown comme l'art du personnage qui se crée à partir de sa propre dérision et qui s'habille d'un nez rouge pour construire des numéros en cassant le quatrième mur et en découvrant un langage plein de poésie, n'existait pas en tant que tel. Pendant des décennies la culture colombienne a considéré le rire dans toutes ses formes, excepté dans celle du clown. A part le mime et clown Carlos Alvarez²⁸⁸ qui travaille depuis les années 80 à Medellin, quelques petits cirques des villages et les clowns qui participaient aux programmes télévisés dans les années 60, durant toute l'histoire de la Colombie, l'image du clown est restée assimilée à l'image marginale des *payasos de la calle* (clowns de la rue), animateurs de fêtes ou de restaurants dans les rues et dans les bus.

C'est avec les techniques du clown arrivées ces dix dernières années que nous avons assisté à un nouveau statut artistique et social de l'artiste qui fait rire. Nous avons alors reconnu sa valeur très importante et son pouvoir social dans notre culture sans mépriser pour autant l'héritage et la figure sociale des *payasos de la calle*. En effet, dans l'art du clown se conjuguent les valeurs hautement artistiques des acteurs d'humour et du rire avec l'image poétique, humaine et très simple du langage du clown. Quand nous parlons de puissance et de transcendance d'un clown, c'est à cause du rapport très intéressant qui surgit entre le clown et le public dans la Colombie contemporaine. Un rapport qui libère des pressions sociales grâce à la force du langage poétique et politique du clown et représente des vecteurs d'espoir dans l'histoire tragique et la construction culturelle du pays.

Le clown est avant tout un acteur comique. Le mot « acteur » ici ne signifie pas exactement l'actant qui évolue sur une scène théâtrale ou qui a reçu une formation professionnelle dans l'art de l'interprétation, du comportement ou du théâtre. Nous pouvons dire que dans ce cas, le terme d'« acteur » signifie un être humain, avec un ample sens de l'humour construisant

²⁸⁸ L'artiste Carlos Alvarez est sans doute le premier qui ait fait connaître en Colombie l'art poétique du mime-clown lié à la situation sociale et politique du pays. Il a fait des tournées dans le monde entier. Il a d'abord appris le mime puis il a ajouté à sa prouesse un langage clownesque. Depuis les années 90 il forme des jeunes des quartiers de la banlieue de Medellin et dirige sa troupe, *Les Titirtrastos*, avec des jeunes en situation difficile à cause de la violence en créant avec eux des spectacles de cirque.

esthétiquement un langage poétique qui peut aussi bien être textuel, gestuel que musical. La formation du clown délivrée aux acteurs de Lecoq arrive pour la première fois en Colombie en 2004. La plupart des artistes comiques en Colombie n'avaient jamais reçu de formation théâtrale, et il est étonnant de voir, quand on interroge les troubadours des fêtes populaires par exemple, qu'ils viennent de professions parfois très éloignées du théâtre et du cirque. De toutes les façons, sans tenir compte de leurs formations, ces acteurs comiques ont joué un rôle social fondamental dans notre contexte si particulier.

Les acteurs comiques ont un rapport vif, critique, puissant, avec le public, grâce au rire, aux émotions qu'il éveille. L'acte de rire est propre au public, au spectateur, surtout lorsque l'on parle de la communication et de l'échange entre le clown et son public. Le rire est toujours le bienvenu dans une réunion d'amis, il est présent dans la culture quelle que soit sa signification, bref, il est le propre de l'homme pour paraphraser les poètes et les philosophes. L'origine du rire est liée à l'origine du clown et à l'origine de l'humain. « Le rire constitue, dès son apparition, un langage solitaire, un langage avec soi-même »²⁸⁹.

Si le rire permet d'extérioriser ses sentiments, ses craintes, ses angoisses, pour ne pas se laisser submerger par le malheur que cause la guerre, s'il indique soit l'absence de danger, soit le refus de la reconnaissance du danger par les personnes qui rient, c'est ce qui le rend intéressant dans notre étude du clown dans la Colombie contemporaine. L'histoire de la Colombie implique un public qui est lié au tragique puisque le pays est associé à la mort et à la violence.

Le pouvoir politique en Colombie a bien senti le danger du rire au sein de la société. Le journaliste colombien Jaime Garzón était pendant les années 90 une sorte de Coluche pour le peuple colombien. « Avec lui vivant, nous ririons mais en même temps vous en sauriez plus et nous aurions peur de ce qui vient. Si Jaime Garzón était vivant dans ces temps, ils l'auraient aussi tué »²⁹⁰. La situation politique en Colombie est tellement confuse et dangereuse que depuis des années les comiques populaires ne peuvent plus parodier les gouvernants ni leurs

²⁸⁹ Jeanson FRANCIS, *La signification humaine du rire*, op. cit., p. 161.

²⁹⁰ Revue *Cambio*, août 2009, pour les dix ans de la mort du journaliste et humoriste Jaime Garzón.

opposants, car très rapidement les comédiens risquent leur vie. Le rire suscité par les jeux de vérités, ou des équivoques, à la télévision, dans les fêtes traditionnelles, est très dérangeant pour les forces et intérêts au pouvoir.

Ceci est lié à une forme d'humour très naturaliste pour ainsi dire. Les acteurs comiques connus à la télévision colombienne et dans les fêtes populaires sont pour la plupart des troubadours ou des orateurs, c'est-à-dire que leur langage comique repose sur le texte, les jeux de mots, la langue, etc. L'identification du public est immédiate avec les personnages de la vie publique parodiés par les comédiens. Cette procédure est devenue très dangereuse, car la division du pays est encore à la base de cette « guerre sale » que l'on traverse. Le fait de prononcer certains mots, et noms, peut coûter la vie à un acteur comique. De ce fait, l'art et sa nature de libre expression est souvent contredit par la force. De toutes les façons la guerre est un langage de force et n'importe quel autre langage est vu comme une menace selon les intérêts de la guerre. La guerre en Colombie est une guerre que les citoyens portent à l'intérieur d'eux-mêmes, chacun vivant la douleur et les effets du mal en soi-même. La guerre se transforme souvent en un sentiment de peur que l'individu porte enfoui à l'intérieur de soi. L'autre est toujours une image difficile à définir, difficile à classer car il peut signifier aussi un risque pour soi. Rire de l'autre est très dangereux, mais en même temps peut être une sortie, une façon de faire face à l'incompréhensible.

Nous voudrions souligner l'ambiguïté de la réalité, cette espèce de néant où les hommes et le comique doivent se placer pour exister et faire face à une réalité dangereuse partout présente. En Colombie, on ne peut pas se moquer de l'autre, et ce n'est qu'en se moquant de soi-même que les forces du mal résistent après les critiques des acteurs comiques. Le public colombien est toujours au milieu des forces du conflit politique et du conflit interne. Le public colombien ne rit plus de forces opposées. Or dans la catastrophe poétique du clown contemporain, le public rit grâce au retour des forces primitives du rire. Le pouvoir sacré du rire collectif est bien plus puissant que la forme du comique. Le rire est une expression humaine, une des émotions les plus humaines qui existent. Le clown est un des personnages les plus humains du XXI^e siècle. Le rire est très important au niveau individuel et collectif, au plan physiologique, psychologique et social. Le clown invite au rire. Le rire est un espoir.

Le personnage du clown tel qu'il a évolué au cirque n'existait pas dans le milieu artistique en Colombie en tant que tel. Cependant, le « bobo », l'idiot, le fou, le sot, le paysan, et les

comiques du village ont toujours existé et rejoignent le clown par leur côté naïf et leur caractère marginal vis-à-vis de la société. La renaissance du clown fait plutôt référence à l'esprit, à l'essence d'un personnage qui provoque le rire par son esprit et non pas par sa forme.

Le clown contemporain possède deux fonctions historiques : celle de la dénonciation comique, à travers le dévoilement de son propre ridicule ; et celle de la renaissance de l'esprit libre et humble du « *bobo* » indigène ou *bobo costumbrista* et des fous traditionnels. A travers l'imagination poétique, le clown nous transporte dans d'autres univers possibles et poétiques de la réalité de l'être humain. Il exorcise les peurs et incite à agir et à rêver. Il vit grâce au rire, le rire étant la réponse à une communication entre le spectateur et le clown. Il conserve le rôle des personnages marginaux de toute l'histoire, qui n'était autre que communiquer par le rire.

Le clown est comique. Bien qu'il éveille par son jeu des émotions de toutes sortes dans le public, il reste un acteur comique. Dans *L'essence du rire*, Baudelaire écrit que « pour qu'il y ait du comique c'est-à-dire émanation, explosion, dégagement de comique, il faut qu'il y ait deux êtres en présence ; que c'est spécialement dans le rieur, dans le spectateur, que gît le comique ; que cependant, relativement à cette loi d'ignorance, il faut faire une exception pour les hommes qui ont fait métier de développer en eux le sentiment du comique et de le tirer d'eux-mêmes pour le divertissement de leurs semblables, ce phénomène rentre dans la classe de tous les phénomènes artistiques qui dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre »²⁹¹. L'acteur clown détient la capacité de se distancer de soi-même et, en jouant avec son ridicule, fait du personnage du clown un représentant de l'humour poétique de toutes les époques. Partager le côté ridicule avec autrui est une vertu chez tous les personnages comiques de l'histoire. Cependant, le clown comme personnage contemporain incarne la renaissance du comique traditionnel : là où la société ne voit que faiblesses et défauts, le clown, le « *bobo* » et le fou voient des forces et des opportunités d'éveiller le rire.

²⁹¹Charles BAUDELAIRE, op. cit., p. 37.

1.5 Engagement du clown, un « bobo » avec espoir :

Cependant, cette renaissance n'est pas isolée des événements sociaux. En Colombie, le clown contemporain resurgit des cendres du théâtre *costumbrista*, et de *payasos* marginaux dans le cadre d'une guerre confuse et sans fin entre deux partis. Le clown deviendra un personnage d'une grande signification artistique et culturelle selon plusieurs aspects. Ces dernières années, le langage du clown s'est même impliqué avec militantisme dans la société, aussi fortement qu'avec la thérapie du rire dans les centres de soins. *The fools militia*, aux États-Unis, la BAC, *Brigade activiste des clowns*, la CIRCA, *Armée clandestine des clowns insurgés en France*, sont quelques-unes des troupes de clowns qui se sont formées dans le monde afin de militer pour des causes sociales. Sans nous poser la question de savoir si ces artistes sont ou ne sont pas des clowns, il nous semble fondamental de signaler cet engagement direct du clown dans le monde actuel. Bien plus que l'image du clown, comme une stratégie d'interaction ou d'expression d'idées, ils sont l'affirmation de l'humour comme un besoin humain afin de faire face à une réalité oppressante et douloureuse.

En France et aux États-Unis, les manifestations et le militantisme même sont très bien organisés. En Colombie, au contraire, les frontières entre le bien et le mal sont tellement abstraites et invisibles actuellement qu'il n'est pas question d'organiser une opposition d'une façon claire et précise. Depuis cinquante ans que l'on parle de crises en Colombie, le clown reste pour l'instant le clown, et c'est à travers le rire qu'il réveille l'espoir des gens, et non pas par sa force d'opposition ou de résistance directe. Ceci parce que le mal a simplement trop de pouvoir et que l'art du clown demeure un espace de liberté dans le sens artistique du terme. Mais, la réalité étant trop « irréaliste », elle ne peut être traitée que par le langage de l'imagination et de la fiction.

L'état de crise est un état individuel, une sorte de malaise de l'esprit mais aussi un état collectif. Le clown, à travers l'humour et le rire, fait face à ses propres crises, celles dont le personnage demeure prisonnier : l'échec, la bêtise. En même temps, le public respire avec lui ses propres états de crises. De plus, le rire rassemblant le collectif, les corps et les sons du rire ont le pouvoir de convoquer les dieux des rites indiens pour établir une communication. C'est

ainsi que le clown en Colombie peut avoir un rapport avec le monde chaotique de sa propre réalité et non pas par l'activité militante dans un groupe.

En novembre 2008, le clown Américain Jango Edwards, désigné dans le monde entier comme « fou » a visité la Colombie. Très critiqué et aimé aux États-Unis pour son décalage et son irrévérence, lors du spectacle joué à Medellin il a fait chanter au public une chanson sur son pénis et ensuite s'est mis à jeter des assiettes en porcelaine sur les spectateurs, qui ont tenté de sortir du spectacle. Le public disait : « Il est très violent ». Le public de Medellin qui cohabite avec la violence quotidienne et les fêtes populaires qui mettent en valeur le comique vulgaire n'a pas du tout aimé le style de ce clown-là. Il se demandait d'ailleurs si c'était bien un clown. Pour le public colombien de cette décennie, il faut qu'il y ait de la tendresse et de la poésie dans le clown, car la violence directe et la rupture des tabous sont déjà présents dans la vie quotidienne.

Malgré cela, nous avons partagé avec Jango Edwards un stage d'une semaine. Il mettait en place des dispositifs tout à fait simples sur l'art du clown, sur la construction du comique, sur l'innocence du clown, sur l'état enfantin, très intéressants pour les clowns en formation. Ceci étant, sa forme de violence et d'agressivité peut fonctionner dans un contexte particulier, peut-être nord-américain, mais en Colombie le contexte demande une expérience de non-violence, de rire de la simplicité et de la défaite de l'homme, de ses émotions, non de sa force agressive. En allant plus loin, nous avons remarqué que pour le public en Colombie il est fondamental de garder la sensation de supériorité pour pouvoir rire du clown, de qualifier le clown de « *bobo* », de stupide, et ensuite, rire. Ce rapport de force est intéressant car il connecte le clown avec ses ancêtres d'esprit simple et humble et lui permet d'aller plus loin dans ces propos idiots.

L'humour, le rire, la crise, sont des aspects que le clown esquisse dans son langage à travers sa bêtise poétique. Le rire du public en Colombie, qu'il soit individuel ou collectif, permet de rire de soi, de libérer ses tensions et de porter un regard plus détaché sur sa condition. Selon notre point de vue, il permet d'avoir une expérience différente de celle de la réalité et, à travers elle, imaginer et croire à la paix et à la vie, tout en gardant une sensation de supériorité imaginaire. Du point de vue social, le clown peut être un grand révolutionnaire, mais une

révolution par la voie de l'homme et non par la voie de l'inhumanité qui caractérise les années de violence révolutionnaire en Colombie.

Le mot grec *krisis* signifie « décision ». La renaissance du comique au sein d'une culture est aussi un produit de ses crises. Celui-ci est pertinent par sa sensibilité à la réalité. La clown Gardi Hutter expliquait ainsi : « Je crois que le comique naît de la peur de mourir, et sur cette peur de base, naissent toutes les autres peurs. Le comique est une « contre-peur » une stratégie contre la peur. Si tu ris de quelque chose, tu diminues ta peur. Si tu peux rire d'un grand monstre, il devient petit. Une grande dictature, si tu en ris, elle devient petite. Dans la réalité, les dictatures ont toujours très peur des comiques parce qu'ils enlèvent la peur et diminuent ainsi la puissance des dictatures. C'est là la fonction politique du comique »²⁹².

Lorsqu'on avance l'idée que le clown en Colombie peut transcender les limites et renaître d'une façon plus humaine, permettre à l'individu de rire et de célébrer la vie, c'est grâce à sa force politique, à son pouvoir et à ses fonctions sociales qui passent par le rire : rire pour corriger, critiquer, dénoncer, exorciser, changer, etc. Roger Pouivet, philosophe contemporain français, évoque toutes les œuvres d'art de masse antihumanistes et individualistes, un phénomène évident au cinéma, avec la commercialisation de films cherchant à rendre l'œuvre productive, à ramasser beaucoup d'argent contrairement aux films d'auteurs, films qui soulèvent des questions profondes. La culture en Colombie reste très soumise à l'influence des États-Unis, tous les succès planétaires des œuvres de masse sont présentés et exploités commercialement. Les films d'auteur ou les films classiques ne sont pas diffusés dans notre pays, toutes ces œuvres de masse n'ont rien à dire à un public colombien très éloigné des réalités recrées dans ces films. Ces dernières années la production de films en Colombie s'est intensifiée avec des œuvres inspirées de notre réalité faisant au moins réfléchir le spectateur. Ils ne conduisent pas à des succès de masse, le public n'étant pas nombreux, mais l'apparition de ces films incite au moins les gens à faire un choix. Ils sont souvent vus comme des miroirs très crus de la réalité et parfois jugés sectaires à cause de leur langage prédominant violent. Cela ne veut pas dire que toute la culture colombienne est violente ou issue du narcotrafic, mais elle a été très touchée par ce phénomène. La culture est contaminée par la violence, de manière directe ou indirecte. C'est une victime de l'absurdité qui entoure la vie sociale en Colombie et qui ne permet pas d'envisager d'espoir.

²⁹² Gardi HUTTER, interview, in *Culture clown*, n° 5, janvier 2003.

Le clown, comme création unique, humaine et poétique, s'adresse plus intimement à l'individu. Selon nous il incarne une façon de revenir à la culture, de livrer au public des œuvres d'art avec bien plus de contenu et de profondeur que les œuvres de masse. D'après Chesterton, « l'humour se caractérise par l'aptitude de rire de soi tout en provoquant le rire d'autrui. Il comporte l'aveu d'une faiblesse humaine. [...] L'humour correspond à la vertu humaine d'humilité »²⁹³. C'est bien ce dont il est question lorsqu'on veut expliquer le clown : en nous parlant de ses propres faiblesses, il nous parle de nous, et c'est ce qui déclenche le rire. Il nous parle de nous sans jamais nous nommer, ni nous montrer du doigt.

Le clown ne peut en aucun cas se mettre au service du pouvoir, quelle que soit sa forme, car il est débordant d'imagination, et met le doigt sur le dérisoire avec tant d'optimisme qu'il désarme toute forme de pouvoir. Le clown apporte une énergie nouvelle par son optimisme et sa conviction. Mais le fait de croire en son jeu fait du clown un artiste profondément lié au politique parce qu'il trouvera toujours le moyen d'accomplir ses objectifs. Le clown n'est pas lié directement à la politique, mais *au* politique, voire plus, au *poétique*. La *poétique* est un jeu de mots composé par Jean Bernard Bonange, directeur du Centre national de recherche sur le clown contemporain en France. On trouve dans ce terme une fusion parfaite entre le niveau poétique et le niveau politique du clown.

Le clown attire le public par ses deux aspects de divertissement et de profondeur à la fois. La naissance d'une esthétique du clown comporte de grandes forces dans notre culture, parce que l'individu colombien possède ontologiquement un sens propre de l'humour, personnifié auparavant par le *bobo*, et parce que le spectateur a envie d'entendre, de voir, de vivre l'expérience du comique dans son pouvoir profond de distanciation de la réalité afin de mieux faire face à la crise.

1.6 Le comique en Colombie, une histoire qui construit un espace de liberté

²⁹³ G. K. Chesterton, *On lying in bed and other essays*. Ed. Alberto Manguel, Bayeux Artes, Calgary, Alberta, 2003, p. 133.

Les meilleures manifestations d'humour en Colombie sont toujours relatives à la politique, au pouvoir, à la loi. Après la première vague de violence interne que vécut le pays dans les années 40, il y a eu une véritable prolifération d'artistes comiques.

Pendant longtemps, avant l'arrivée de la télévision, le pays subissait des pannes d'électricité dans les grandes villes. A la campagne il n'y avait pas d'électricité, c'est pourquoi s'était instaurée une dynamique de rencontres entre voisins afin d'écouter la radio avec des piles. Et c'est à la radio que de grands comiques se sont fait connaître par leur magnifique façon de tourner le pouvoir en dérision.

Guillermo Díaz Salamanca était le comédien aux mille voix. Ce narrateur de football et de cyclisme a été converti en icône de l'humour politique contemporain grâce au programme « *La luciernaga* » pendant les heures de panne d'électricité. Avec les comédiens et journalistes Hernán Peláez, les Marinillos, Edgar Artunduaga, le groupe Le Salpicon, Alexandra Montoya, le Cuentahuesos et Luz Amparo Álvarez, Tola et Maruja, la Colombie a construit une tradition humoristique d'une grande richesse. Les humoristes se produisent tous les jours à la radio, étudient les sujets de la politique et du jour, et au moyen de l'improvisation et de l'humour parodient la réalité sociale du pays.

Entre les années 60 et 70, les programmes d'humour occupaient 8 % de la programmation des chaînes basiques aux horaires de plus grande audience à la radio.

Le pionnier de l'humour politique radiophonique en Colombie a été Humberto Martínez Salcedo. Né en 1932, il a étudié le droit à l'Université nationale de Colombie, et s'est dédié plus tard au journalisme et ensuite à l'humour radiophonique. Il a amusé les Colombiens pendant des décennies et on dit de lui qu'il se caractérisait par sa capacité à faire rire et à montrer le pays d'une autre manière. Les espaces d'humour à la radio illustraient le quotidien rural et urbain, la politique et ses protagonistes, toujours avec un sens joyeux et parfois pédagogique, avec un humour qui décontractait mais qui invitait également à penser.

A cause de son ironie, de ses voix, de sa capacité à manier impeccablement les sujets du moment, Humberto Martínez Salcedo a été poursuivi par les pouvoirs politiques et économiques de l'époque car ses espaces radiophoniques critiquaient fortement la politique entre 1958 et 1967. Puis il a été censuré par la classe dirigeante du pays. Le programme « *Pereque* » a été fermé à plusieurs reprises. Ces espaces duraient entre 30 et 60 minutes pendant lesquelles il imitait les voix des présidents du pays (Guillermo León Valencia, Carlos Lleras, Misael Pastrana et Alberto Lleras Camargo). Son imitation du président Lleras était si bonne qu'à une occasion, quand celui-ci prononçait un discours pour la Radio nationale, le ruban de l'enregistrement ayant sauté et une partie du discours de l'ex-président s'étant effacé, la solution la plus rapide et effective avait été d'appeler Humberto Salcedo afin qu'il imite la voix du mandataire. Personne ne s'est aperçu de l'erreur de l'émetteur et personne ne s'est non plus rendu compte de l'imitation présidentielle.

Plus tard, il est entré à la télévision où il créa le personnage du fameux maçon Salustiano Tapias qui analysait avec beaucoup d'ironie la vie politique et sociale du pays selon le point de vue d'un maçon.

Ce phénomène s'est répandu dans tout le pays et avec la télévision dans les années soixante les médias ont contribué à la naissance de plus en plus d'humoristes. Dans les années quatre-vingt sont apparus deux comédiens qui faisaient, et font toujours, deux personnages de deux vieilles dames, Tola et Maruja, qui portent un parapluie et parlent pendant qu'elles attendent le bus. Elles profitent de cette situation théâtrale pour critiquer la réalité du pays. Elles se sont fait connaître par leurs critiques du président Ernesto Samper pendant qu'il subissait un procès. Plus tard, elles ont eu leur propre programme à la télévision : « *Le radar* ». À l'heure actuelle elles se produisent dans les grands théâtres du pays. Il est intéressant de savoir que ce sont deux hommes et que ces personnages sont de plus en plus élaborés dans le sens théâtral du terme, mais le contenu de leurs sketches possède toujours une forte dimension de critique politique.

Un autre grand représentant de l'histoire des comiques en Colombie est Guillermo Zuluaga Azuero dit « Montecristo ». Par son style, il a divisé en deux l'histoire de l'humour en

Colombie. Depuis les années 50, il a créé divers personnages (Montoño, Montecristico, Montecristote, Montecrisñato, Montecrispucho), et il a eu plusieurs émissions à la radio, à la télévision et au théâtre. Son humour se caractérisait par son côté *costumbrista* (traditionnel), un humour fait d'histoires remplies d'ingéniosité sur la vie des personnages et des peuples anciens. Il a raconté les histoires de tous les peuples colombiens et leurs coutumes anciennes, leurs dictons etc.

Dans les années quarante, l'humoriste Jaime Garzon a créé un programme de télévision qui a marqué fortement le public en Colombie, « *Zoociedad* » (Zoo ciète), où il parlait des individus de la société et les assimilait aux comportements des animaux avec de très fortes critiques sociales et politiques. Le pays reste très marqué par son assassinat en 1999, apparemment par une organisation paramilitaire d'extrême droite. Mais dans les années suivant sa mort, les medias ont démontré la participation des forces militaires de l'Etat à son assassinat. Après cet épisode le pays a connu une longue période de peur et de privation de liberté des comédiens humoristes à la radio et à la télévision. De ce fait, aujourd'hui on trouve dans les médias un humour basé davantage sur la culture, la tradition, sur le plan quotidien que sur le plan politique.

La télévision a donc ouvert un espace pour les comédiens comiques appelé « *sabados felices* » (les samedis heureux), où se produisent chaque semaine tous les comiques populaires, qu'ils soient amateurs ou professionnels. Depuis vingt-cinq ans, ce programme est un espace de liberté pour les humoristes. Le langage comique est basé sur des personnages stéréotypés de la vie quotidienne (la servante, le soldat, l'infidèle, etc.) qui racontent des anecdotes et des histoires de la vie de tous les jours.

La forme et le langage du clown de cirque mexicain, personnage comique issu du duo clownesque du cirque, s'est fait connaître en Colombie en 1967, quand a été créé le programme de télévision « *Animalandia* », auquel participaient des clowns du cirque, Chiliens, Argentins et Colombiens : Bébé, Pernito, Tuerquita, Tribilin, Juanito et Mickey, comme nous l'avons déjà mentionné.

Cependant le théâtre commence à découvrir l'art du clown moderne en 1988, lors de la création à Bogotá du Festival Ibéro-américain de théâtre par la visite de troupes du monde entier, dont des cirques et des clowns russes et français. Ainsi ce n'est que dans cette décennie, après l'an 2000, que la Colombie a commencé un nouveau siècle avec une crise culturelle très forte, et une décadence au niveau social, résultat des années de lutte. Ces dernières années une culture artistique indépendante a émergé avec une finalité sociale, dans le théâtre, les formes du cirque, le théâtre de rue et le clown. Cela a engendré une renaissance de cet esprit humoristique et une possibilité de s'adresser au public et de communiquer à travers la sensibilité des arts éphémères.

Dans notre étude nous allons voir à quel point les clowns actuels qui se produisent en Colombie sont très engagés dans des problématiques sociales et politiques. Ils mènent avec beaucoup d'humilité des actions sincères dans un monde qui ne cesse d'être en crise. Le mouvement du clown en Colombie prend justement part à cette turbulence et agitation. Il renaît avec beaucoup de force parce qu'il représente une forme de liberté pour l'homme clown et pour l'individu spectateur. « Le clown est le plus nu de tous les artistes, parce qu'il se met en jeu lui-même, sans pouvoir tricher »²⁹⁴. Le paradoxe du clown contemporain est qu'il n'est pas masqué derrière son nez rouge, il se met en état de « rêve » ; « il vivra intensément toutes ses émotions, sans intervention de la contrainte de la société, sans frein à son imagination, et il va pouvoir laisser libre cours à cette vie qui ne peut s'exprimer que dans le temps du rêve ou dans un moment de clown. Il veillera à se laisser « être dans cet état », mais puisqu'il y fera attention, la conscience sera toujours là, en éveil. L'acteur clown laisse donc aller son rêve, tout en dirigeant et en manipulant derrière son nez, le public et son clown »²⁹⁵.

Le clown est homme et en même temps clown, il sait que le rire est son but et il sait qu'il est dérisoire. L'homme est le seul animal qui sait rire dit Aristote, et non seulement il connaît ses lois, mais il les aime. L'humilité est fondamentale pour l'artiste et pour le clown. « L'homme

²⁹⁴ Pierre ETAIX et Claude de CALLAN, *Le clown et le savant*, Odile Jacob, Paris, 2004, p.37.

²⁹⁵ Bérenice MANNEVILLE, *Etude du phénomène du rire dans le processus clownesque*, mémoire de maîtrise. Paris III, 2005, sous la dir. Daniel Lemahieu.

est le seul animal qui fait rire »²⁹⁶. Son humilité renvoie le spectateur à son état, son silence et son deuil. Ensuite vient ce rire, absurde ou festif ; il secoue les hommes et les remplit de vie, d'espoir.

La participation du public aux spectacles de clown en Colombie est un phénomène qu'il faut remarquer. Il y a toujours des centaines de personnes dans les spectacles des clowns, une demande énorme à assister et à partager avec ce personnage qui échappe à toutes les définitions. Dans le contexte artistique, il n'est pas assimilé aux cirques connus des Colombiens, ceux qui sont venus du Mexique. Il n'est pas non plus associé au théâtre dramatique et très souvent tragique qui se joue dans le milieu du théâtre professionnel. Il ne ressemble pas du tout au troubadours ou *matachines* des fêtes populaires traditionnelles, et encore moins aux formes du théâtre *costumbrista*. C'est un être très aimé, qui vient d'ailleurs et offre des moments sacrés. Du point de vue du public, c'est un clown. Du point de vue de l'artiste, il incarne l'évolution de ses ancêtres comiques *bobos* et il fouille dans son ridicule pour le plaisir d'autrui. Nous remarquons dans les deux cas la renaissance d'une esthétique propre à la culture colombienne et le rire qui se dresse entre les deux comme un antidote contre la douleur.

Cette partie de notre recherche envisage donc de développer et d'analyser le phénomène du clown dans la Colombie contemporaine à partir de la pratique et des expériences des artistes clowns, des troupes constituées et des institutions émergentes depuis dix ans et moins. Notre analyse tiendra compte de leur histoire, de leurs créations ou des dramaturgies clownesques dans leur rapport au public en Colombie.

2 CHAPITRE II : Le clown marginal du *rebusque* ou « *payaso de la calle* » à la renaissance d'un nouveau langage, « le clown dans l'espace public » en Colombie

2.1 La marginalité, état social en Colombie et figure du clown :

²⁹⁶ Henri BERGSON, *Le rire*, Francois Boullant, Bertrand-Lacoste, « Parcours philosophie », Paris, 1994, p. 15.

Un marginal est une personne qui ne respecte pas certaines normes couramment admises, sans pour autant être un délinquant. La marginalité peut correspondre à un choix positif. C'est le cas de personnes qui, surtout dans les années soixante-dix, ont choisi un « retour » à la terre ou à la vie en communauté. Les gens du voyage qui refusent de se sédentariser sont, encore aujourd'hui, considérés comme en marge de la société. La marginalité peut également être la résultante de choix négatifs. En période de chômage de masse, les individus les moins adaptés à la compétition se retirent ou sont repoussés du jeu social car il leur est trop difficile d'en respecter les normes. Les clochards, vagabonds, ainsi que certains alcooliques ou toxicomanes, se trouvent dans ce cas. Dans la mesure où elle suscite une réaction négative de la part des autres membres de la société, la marginalité est une des formes prises par la déviance. En principe, cette réaction est simplement sociale, les marginaux étant tenus à l'écart des autres.

Le marginal est l'individu anonyme. Un habitant d'une zone marginale, n'a pas de nom, il ne s'appelle pas « Pierre Pérez » mais il reçoit un autre nom généralisé qui tend à le stigmatiser : « C'est un voleur », « un mendiant », « un toxicomane », etc. Ensuite, les espaces et les lieux qu'ils habitent se transforment en « non-lieux ». Ce n'est pas le quartier « les Pins » mais un « nid », un « antre », un endroit périlleux ou négligé. Paradoxalement leur vie privée devient publique : elle est marquée par des limites méprisantes vis-à-vis des autres. Ainsi un « marginal » se range, il n'a pas le droit de parler ni d'agir, c'est un « fanfaron », une « prostituée », un « tueur », un « indigent ».

L'excès de concentration de richesse dans un pays capitaliste comme prétend l'être la Colombie depuis les années cinquante a comme conséquence des différences de caractère social qui se reflètent dans les hauts degrés d'analphabétisme, lesquels engendrent une plus grande quantité de main d'œuvre non qualifiée et mal rémunérée, et oblige les gens à chercher des moyens de survie économique de toute sortes. Cette fragilité sociale génère la toxicomanie, les grossesses prématurées, l'insécurité, la violence et le problème social devient démesuré dans certaines villes moyennes du pays. Une grande proportion de la population se trouve donc dans un état de marginalité très grave.

Les communautés rurales sont souvent signalées comme marginales par les grandes villes colombiennes. L'économie rurale s'occupe prioritairement de l'autoconsommation et dans une moindre mesure elle produit des aliments pour les centres urbains. Le trait le plus remarquable de la condition marginale des communautés rurales est relatif au processus éducatif et à son anachronisme culturel. Le monde culturel rural se limite fréquemment aux limites géographiques qui enferment une communauté. Son contact avec la réalité extérieure, avec la société, est sporadique, irrégulier ou de peu de signification dans les limites posées par les problèmes qui réclament l'attention du paysan quotidiennement, souvent dans un état de pauvreté extrême.

La marginalité et la peur sont caractéristiques d'un pays avec un conflit armé qui dure depuis longtemps. Le système ne laisse d'autre choix aux gens que de travailler dans la rue, de faire du « *rebusque* » pour survivre au jour le jour et d'être constamment confrontés à une situation de marginalité et abandon de l'État.

Travailler dans la rue s'avère être une stratégie pour la survie d'un individu ou de sa famille. Le chômage, le sous-emploi, et les politiques de sécurité sociale sont les principales causes de ces manifestations économiques dans l'espace public. Le chômage urbain, comme le chômage en général, est un phénomène particulier au système qui a besoin d'une population pauvre pour maintenir des salaires bas. Ainsi la main-d'œuvre n'engendre pas de hausse des prix en obstruant le processus libre de production.

Dans les pays industrialisés l'individu chômeur est sous la protection de l'État, possède une sécurité sociale, mais pas en Colombie. Comme dans beaucoup d'autres pays dépendants, le problème est le chômage chronique parce que la croissance de la population urbaine et la génération d'emploi fixes dépassent largement les vrais besoins de la population. La population a crû d'une façon vertigineuse depuis les années cinquante non seulement grâce au phénomène de migration rurale - urbaine, mais aussi à l'indice de croissance démographique. Le travail dans la rue n'est pas une attente des migrants comme première option d'emploi. La majorité a eu, ou au moins a cherché, un contrat officiel, avant de trouver un travail dans la rue. Le sous-emploi conduit les gens à se décider pour le travail dans la rue, puisque

l'insatisfaction dans le travail et les bas salaires obligent les individus à chercher des options plus rentables. L'industrie n'est pas en capacité d'absorber la main d'œuvre originaire et migrante de la ville, ce qui est une tendance générale. La croissance industrielle ne résoudrait pas le problème du travail dans la rue, car le problème est l'insécurité du travail, l'abandon de l'État, l'inexistence d'aides pour la formation, l'emploi, la vieillesse et l'enfance. Dans la rue seule travaille une population non qualifiée, et également une population avec des attentes professionnelles différentes parfois des artistes et artisans, ou une population avec des problèmes d'âge pour trouver un emploi, comme dans le cas des personnes âgées qui n'ont pas de sécurité sociale et aucune aide pour le logement et l'alimentation.

Selon les statistiques on observe comment après 1992 la population qui travaille dans la rue n'a cessé d'augmenter, elle représente en 2012, presque 10% de la population colombienne. Dans le système économique dans lequel nous nous trouvons n'importe quel objet ou expression est susceptible de se convertir en marchandise, c'est pourquoi nous observons dans la rue la vente de quincaillerie, de jouets, de livres, et jusqu'à la photocopie d'un poème. L'activité des artistes dans la rue est rétribuée à travers une contribution volontaire du public dans le cas des musiciens, des artistes de cirque, des mimes, des clowns et des comédiens. Cependant, le métier du « *payaso de la calle* » (clown de la rue), va être une forme de travail qui se constituera à la hauteur de n'importe quel vendeur de marchandise, de livres, de nourriture dans les rues du pays.

L'image du *tramp* en Colombie n'est pas une image issue du music-hall ou du cirque, mais une figure qui appartient à la rue, récréée par de vrais vagabonds qui s'habillent en clown et s'initient empiriquement à la création de personnages clownesques. Cette action cherche à rendre digne leur travail dans la rue. Ils voient dans le personnage du clown un état qui leur permet de s'exposer au public de la rue, d'une façon différente à des simples clochards. Les vagabonds clowns de la rue en Colombie reçoivent le nom de « *payasos de la calle* » (clowns de la rue), « pitres », « sots », mais pas de clowns. Eux-mêmes affirment d'ailleurs que les clowns sont ceux qui vont à l'école. Ils ne voient pas dans l'expression « *payaso* » de connotation négative, car ils maintiennent leur personnage avec un énorme professionnalisme.

Néanmoins ce personnage est plus proche du clown qu'on ne l'imagine. À l'intérieur du cadre de notre recherche nous communiquons avec plusieurs d'eux (enfants, vieux), qui sont vagabonds, des êtres marginaux de la société n'ayant pas d'autre alternative que de travailler dans la rue dans plusieurs villes colombiennes. Ce sont des habitants de la rue qui ont choisi le métier de *payaso* et ne se limitent pas à faire la quête pour avoir une pièce de monnaie par compassion. Comme de vrais clowns, les *payasos* de la rue en Colombie développent un respect pour le langage et le personnage, en devenant de vrais artistes populaires. Le côté marginal est plus fort chez les uns que chez les autres. Il y a ceux qui se trouvent plus près de l'alcoolisme et des drogues à cause de la misère extrême dans laquelle ils vivent et ceux qui voient dans le métier une sortie digne à leur situation économique et développent un travail artistique dans la rue. « Le clown symbolise la "société négative", celle des fous, des faibles, des ratés, des exclus... Comme le Fou du roi, le clown est issu du peuple [...] L'Auguste du cirque tient du vagabond et du clochard, de même que le clown américain appelé le "*tramp*". Remarquons à ce sujet que l'emploi de clown de cirque fut souvent tenu par des artistes venant d'autres disciplines du cirque et frappés par l'âge, la maladie ou l'accident. Ils trouvaient là une précieuse reconversion leur permettant de rester au cirque. Et c'est en incarnant le personnage symbolisant le ratage qu'ils pouvaient justement accéder à une nouvelle réussite sociale »²⁹⁷

2.2 L'essence et la naissance du clown dans les « *payasos de la calle* » (clowns de la rue)

Le côté naïf, innocent et fragile du clown demeure dans tous les personnages « *payasos de la calle* » avec qui nous avons eu l'occasion de parler. A cause de leur nature fragile face à une société puissante et agressive, leur condition sociale les met dans un état de faiblesse et leur personnalité est très humble. Leur marginalité est autant symbolique que matérielle. Clown, *payaso* et vagabond, comme des êtres marginaux, se rejoignent dans les principes les plus intimes de cet art : l'échec, l'humilité et le rêve. Ces *payasos* de la rue, partent d'une nécessité

²⁹⁷Jean Bernard BONANGE, *Le clown intervenant social, le miroir du clown dans les réunions institutionnelles*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime présentée par : Jean-Bernard BONANGE, Sous la dir. de Jean FERRASSE, Professeur à l'Université de Toulouse II. Département des sciences de l'éducation et de la formation, Université de Toulouse-Le Mirail, Décembre 1998, p. 27.

de survie. Ils sont déjà dans l'échec, ne vont pas à l'école ni aux stages de clown pour recréer un personnage clownesque, mais participent à l'apparition du *payaso* en Colombie parce que leur présence est installée dans la culture quotidienne. Tel un fou, un jongleur, ils habitent la rue constamment et interagissent avec le monde à travers leur image et leurs comportements comiques. « Malgré toutes les intempéries, toutes les crises économiques, tous les bouleversements sociaux, tous ses partenaires, le clown demeure celui qui est vulnérable, naïf et victime. Il sera vivant, aimant la vie, le bon vin et la bonne bouffe »²⁹⁸.

On associe constamment Chaplin au personnage du *tramp*. Les « *payasos de la calle* » sont des êtres comparables à la grande complexité et la sémiotique de Charlot. Charlot, lui, est avant tout un tramp, un vagabond. En effet, sur l'ensemble de la production chaplinienne, il incarne surtout le marginal, parasite indépendant échappant à toute forme de socialisation, à tout milieu, inclassable. Un vagabond qui choisit de se libérer de tout pour exister pleinement. Il choisit de jouer le bouffon, le fol, manière subtile de se désaliéner du quotidien alors que les autorités de l'usine ne peuvent évidemment y voir qu'une aliénation réelle et le font interner. Dans l'imaginaire collectif, Charlot est un référent sociologique et un type cinématographique. Il est l'image vivante du défenseur des opprimés, de la revanche des misérables dans un monde qui les rejette, l'incarnation du rire qui dénoue le tragique de l'existence. « Charlot élit la marginalité comme moyen de préserver sa liberté, son humanisme et son inventivité. Vagabond, paria, Charlot devient cette figure emblématique du prolétariat démuné et exploité en butte à la classe dirigeante. Le tramp évolue dans un monde strictement urbain, errant souvent dans l'espace sordide et délabré des classes miséreuses – quartiers pauvres, trottoirs, terrains vagues, dédale des rues, mansardes ou cabanes, voire asile de nuit des bas-fonds »²⁹⁹. Charlot n'habite nulle part et s'il s'installe, c'est provisoirement. Dans les emplois établissant l'ordre social, Charlot occupe, à la marge, les fonctions les plus subalternes. « Ne remplissant jamais son rôle correctement, il déploie une inefficacité exemplaire et s'ingénie à semer le désordre. Développant un climat burlesque par la

²⁹⁸ Yves DAGENAIS, « Le clown et le politique. Les funambules de la diagonale poétique ». *Culture Clown*. N° 15. Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain. Février 2009, p. 4.

²⁹⁹ Mariange RAMOZZI-DOREAU, Revue *La voix du regard*, « La marginalité de Charlot quelle place pour le tramp dans la sphère économique ? » Automne 2001, p. 79-84.

pantomime, Charlot subvertit par les gags les contraintes du travail, tourne en dérision les obligations et privilégie le farniente »³⁰⁰.

Charlot est l'incarnation artistique au cinéma de l'âme et du rêve des « *payasos de la calle* ». Cependant l'histoire de fiction recréée par Chaplin est certainement une fiction, alors que l'histoire des *payasos* est bien vraie et vivante. Charlot déteste les patrons. Traité comme une bête de somme, contraint aux tâches les plus serviles, il est souvent battu et fustigé, il est toujours à contretemps. Les « *payasos de la calle* » sont souvent battus par la police qui les considère comme des hommes-poubelles. Ils ne trouvent jamais un travail digne et quand ils en ont un on ne les paie pas. Or, les patrons, dans la logique de rentabilité, ne peuvent accepter l'inefficacité, l'incompétence de Charlot. Charlot, le gringalet, le marginal, est un génial perturbateur qui sauve les faibles de leur aliénation en déjouant la stratégie des forts. Il lutte contre les puissants, il développe une éthique de la liberté individuelle fondée sur la créativité originale qui échappe à tout système de production. « *Les payasos de la calle* » sans famille, sans attaches, sont des êtres solitaires perpétuellement en quête d'aventure qui vivent leur propre tragédie.

Charlot, le misérable, au hasard des circonstances, est projeté dans les sphères des puissants, apportant une fraîcheur et une créativité spontanée dans un monde guindé, voire cynique. Devenu chef, il s'amuse au lieu de travailler ! « Il révèle au fond les stéréotypes des possédants. Or, la force de Charlot est de les faire implorer parce qu'il en fêle les images ou les fracture par le rire. Le travestissement en riche lui permet toutes les audaces, particulièrement celle de parodier leurs codes et leurs valeurs. »³⁰¹ La transformation des vagabonds en *payasos* est en essence une possibilité de liberté, d'abord une liberté nécessaire pour rire de leur condition marginale, et ensuite la liberté de s'adresser au monde et de sentir l'existence à travers la fiction du clown et non pas leur propre vie. Nous pouvons dire que les « *payasos de la calle* » en Colombie sont des clowns pauvres et que les clowns du théâtre contemporains sont des clowns riches. Cependant, il est certain que les uns prennent la forme des autres : les vagabonds s'habillent en clowns sans oublier que ce sont des êtres marginaux, et les clowns s'habillent en vagabonds, tous deux cherchant une liberté unique qui

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

n'appartient qu'à l'âme du clown. Etant donné qu'il appartient au monde des faibles, des fracassés, véritable ou inventée, l'identité du clown est traversé par cette dualité entre sa propre vie et la fiction. « L'effet du clown sur nous-mêmes est une histoire personnelle. Comme chaque expérience, elle concerne l'individu personnellement. Mais puisque, grâce au clown, chacun peut ressentir à sa manière combien nous sommes faibles devant les mâchoires du monde, et en même temps le reconnaître si nettement et si intimement, il y a des chances pour que la plupart veuillent éviter d'être broyés »³⁰².

« Le clown, c'est celui qui n'est pas comme les autres : il est une forme de représentation du marginal. Le clown, dans ce qu'il incarne de l'altérité, symbolise un mal nécessaire, un bien inutile, capable peut-être de nous montrer, sans passer par un sérieux qui serait pessimiste, nos propres travers. Ces différentes figures de l'autre apparentées au clown, qu'elles soient bénéfiques ou menaçantes, sont les fruits à la fois des productions et des inspirations d'un imaginaire collectif à partir duquel chacun élabore sa représentation, sa définition du clown »³⁰³.

Ces représentations artistiques et sociales ont un rôle essentiel dans la création de l'identité du clown. Le clown puise aussi dans l'image que l'on se fait de lui pour constituer son identité, de la même manière que sa façon d'être va nourrir les représentations sociales. À force d'exister et se reproduire, *les payasos de la calle* en Colombie ont acquis une représentation du clown. Cette connotation symbolique à base de couleurs et de stratégies comiques pour déambuler dans la rue fait que les clowns de la rue ont pu s'ériger en symbole. Pendant des décennies l'image du clown en Colombie s'est nourrie de cette esthétique figée, manipulée par les médias et par les campagnes de récupération de la société. Cette figure du clown de la rue s'est installée dans l'inconscient des gens. Dire « clown » ou « *payaso* » au début des années quatre-vingt-dix, signifiait dire « clowns de la rue », c'est-à-dire « mendiant » faisant du « *rebusque* » afin de s'en sortir. Ceci signifiait un certain rapport avec le public et une idée parfois très négative de la profession du clown.

³⁰² Serge MARTIN, « Le clown et le politique. Les funambules de la diagonale poélitique », *Culture Clown*, N° 15. Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, février 2009, p. 1.

³⁰³ Yves DAGENAIS, « Le clown et le politique. Les funambules de la diagonale poélitique », *Culture Clown*, N° 15. Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, février 2009, p. 28.

Quand on parle de renaissance du clown dans l'espace public, on s'accorde à dire que depuis la visite des artistes clowns internationaux dans le pays, depuis la création de festivals de théâtre, depuis que la formation du clown s'étend peu à peu dans les écoles de théâtre et dans les compagnies établies, l'art du clown marque une renaissance et une nouvelle acceptation dans l'esprit des gens en Colombie. « Aujourd'hui plus que jamais, et peut-être pour contrecarrer l'archétype, les clowns semblent vouloir s'exprimer et créer de nouvelles pistes de travail et un rapport reconsidéré en lien avec le public »³⁰⁴.

2.3 La voix des « *payasos de la calle* »

Les « *payasos de la calle* » en Colombie nous font rire de notre propre condition marginale. Les voix de *Chapulín*, *Chupito*, *Trampolin*, *Tongorito*, *Oscar*, *Patillita*, *Charlita*, sont à peine quelques-unes des voix que nous avons entendu et que nous allons citer dans cette étude. Les témoignages que nous avons transcrits n'ont en aucune mesure la force des personnages. Tel un film de Charlot, ils sont indescritibles.

Les « *payasos de la calle* » s'appellent eux-mêmes *payasos* et n'utilisent jamais le mot clown. Ils le savent et identifient le mot clown à un terme anglais. Quand on les appelle clowns, ils rient, ils aiment qu'on le leur dise, et y voient un certain respect et une reconnaissance pour leur profession. Socialement en Colombie il reste encore une très forte séparation entre ces deux mots qui désignent le même personnage. Le mot *payaso* a toute une charge négative et marginale alors que le mot clown octroie une certaine qualité et éloigne le personnage de toute marginalité réelle même si c'est un clown vagabond. Le langage et la renaissance du clown est aussi en pleine transition. Cependant les voix des « *payasos de la calle* » nous apprennent beaucoup de choses sur l'essence du clown.

Le rapport d'un « *payaso de la calle* » avec le public est totalement éphémère, cela ne dure que quelques minutes et même parfois quelques secondes. Cependant la rue représente pour

³⁰⁴ Delphine CEZART, « Le Clown/les clowns Archétype et diversité », *Culture Clown.*, N° 17, octobre 2010. Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, p. 29.

un « *payaso de la calle* », pour le clown et pour n'importe quel artiste un défi du temps et de l'espace, car au contraire d'une scène du théâtre, la vie est réelle dans tout ce qui se passe dans la rue. Car à l'instant même et en face du réel le clown doit réagir de tout son corps et rebondir sur le présent tout en conservant son jeu. Certains « *payasos de la calle* » affirment cet état de nudité totale car ils n'ont pas d'abri ou de refuge. Le seul refuge étant le costume du clown. Le rire est la meilleure réaction qu'un *payaso* pourra obtenir de son public, parfois il sera accompagné de pièces de monnaie en lieu d'un applaudissement, cela signifie qu'il a atteint son objectif.

Quant au jeu, il est toujours basé sur l'idée de construire de petits moments comiques pour atteindre les passants, soit dans un parc, dans un bus, dans un restaurant. Cela varie selon le personnage. Les enfants qui sont des « *payasos de la calle* » écrivent leurs numéros et ils sont plusieurs à le faire simultanément dans les bus, avec toute une logistique pour ne pas se faire prendre par la police et se protéger entre eux des dangers de la rue. Ceux qui connaissent le métier de jouer dans le bus depuis quarante ans connaissent exactement les réactions du public et combien d'argent ils obtiendront avec des blagues sur l'actualité politique. La véritable richesse du métier est la création de la logistique pour aborder la rue avec le professionnalisme qu'eux-mêmes défendent. Nous allons par la suite exposer quelques exemples des individus qui sont *payasos de la calle* en Colombie, sélectionnés parmi une cinquantaine de cas les plus invraisemblables.

2.3.1 CHAPULIN, le clown des ordures

« Je n'ai pas mal aux dents, parce que j'en ai pas ».

A Medellin, le quartier *Niquitao* (nom du quartier très populaire et dangereux de la ville de Medellin) est un lieu de refuge et de passage, depuis les années soixante et soixante-dix, des voyageurs, des commerçants de légumes et des travailleurs les plus humbles qui logeaient dans les pensions et les hôtels du quartier. Pendant les années quatre-vingts, à cause de l'explosion urbaine et de la croissance de sa population marginale, pauvre, les locations de *Niquitao* se sont converties en logements de personnes de la rue qui le jour recherchaient leur

subsistance en faisant du jonglage ou la quête au pied des feux rouges, pour survivre : le *rebusque*. (Expression qui veut dire que quelqu'un doit chercher de quoi vivre).

Ce quartier est placé au centre de Medellin, peu à peu il est devenu un lieu stratégique pour la vente de stupéfiants. L'espace s'est rétréci au fil des ans et est arrivé à un point critique d'insécurité, de danger et de prostitution. L'un des points critiques de cet espace a été sa population infantile, le mauvais traitement, la prostitution et la mendicité obligatoire, problématiques auxquelles les dernières administrations municipales ont voulu faire face avec des programmes sociaux et avec une attention à l'enfance abandonnée dans ces secteurs de Medellín.

Actuellement, *Niquitao* a été incorporé aux plans de renouvellement urbain du centre de la ville et c'est pourquoi il est l'objet d'adaptations et de l'application de nouveaux usages du sol. Dans ce secteur on essaie de construire des routes et des lieux de rencontre, comme les parcs, qui permettent à cet endroit du centre de récupérer son image et sa qualité de vie. Pendant que ces projets se mettent en place, dans le processus de transformation de l'espace urbain que vivent ses habitants, nous nous retrouvons avec un habitant, un *payaso*, mendiant et travaillant dans la rue, Wilson Plaza Gresel dit le *payaso* « Chalupín » :

« Je vais dans les restaurants et je demande des restes de nourriture. Ce destin dans la rue est très pénible. J'ai perdu mes dents en mangeant des ordures. Je mange les restants de tout ce qui est dans les cruchons à liqueur et cela apporte beaucoup d'infections. Cependant, ma nourriture est très naturelle : je combine les restes avec fruits et de temps en temps je m'organise des banquets. Les gens passent et me disent : celui-là va mieux que nous ! Et je leur réponds : c'est tiré des ordures mais c'est un très bon déjeuner, quand même ».

« Chapulin » vit dans un baraquement improvisé, avec des murs de plastique de 3 m². Il garde un chien en peluche, des assiettes en plastique et, naturellement, un jouet parce que c'est un

clown. Il vit depuis six ans dans la ville, et il est né dans la province de Guayas, en Équateur. Il a quitté la ville de Guayaquil et est arrivé à Medellin pour se présenter avec un spectacle de clown dans l'espace public de la ville. Avant de s'installer à *Niquitao* il avait vécu dans des pensions et avait fait de nombreuses représentations dans les environs du parc principal de la ville. Mais en 2002 il a été poignardé avec un tournevis pour lui voler l'argent qu'il avait récupéré lors de sa représentation et il a été gravement blessé. Depuis il n'a pas pu récupérer sa santé et sa condition économique l'a poussé à être indigent.

« J'habite depuis quatre ans à *Niquitao*. Je respecte si on me respecte. La rue me plaît beaucoup, mais à vrai dire, je désire pouvoir retourner à Guayaquil, avec ma famille, mais je n'ai pas pu réunir l'argent ».

« Chapulin » travaille en vendant des bonbons dans les bus, il est habillé et maquillé comme un clown, un auguste. Il se sent tout à fait un auguste. Il connaît parfaitement les routes de bus de Medellín. Il se glisse dans les bus de plusieurs quartiers de la ville et de la banlieue. Autour du commerce de ventes dans les transports en Colombie en général, il existe une mafia très dangereuse et jalouse car cela rapporte une grande quantité d'argent. Des enfants et des adultes majeurs sont souvent sous-employés par des gens sans scrupule qui monopolisent cette forme de *rebusque*. « Chapulin » ne fait pas partie du réseau et doit souvent trouver des horaires où il y a moins de vendeurs dans les bus. Ainsi avec son habit de *payaso* il essaie de sympathiser avec les gens qui se déplacent dans le bus pour vendre ses bonbons.

« Réellement je n'ai pas eu une enfance normale, je crois que je continue à être un enfant, je trouve que je n'ai pas grandi, je suis comme un enfant, je joue comme un enfant. Et je suis un *payaso*, un enfant de la rue. Je ne fais pas la différence entre moi et puis moi-même habillé et prêt pour le *rebusque*, je suis un *payaso* qui vend des bonbons ».

« Chapulin » sait que quand il est au travail, il parle, il joue, il regarde les gens directement dans les yeux. L'image du clown est très impressionnante chez lui, car il ne lui faut pas beaucoup de maquillage pour se transformer, il montre avec une infinie humilité qu'il est abandonné. Abandonné par le monde, l'État, sa famille, dieu. Et c'est l'esprit libre et enfantin du clown qui le transporte dans la rue, le bus et la vie.

Quant au jeu, il n'arrive pas à nous expliquer clairement ce qu'il fait. Il dit se comporter comme un enfant. Il rit. Puis, il rit encore et encore, puis il s'arrête et respire pour nous demander de l'argent.

« Les gens, me regardent parfois, parfois non. Il y a des gens qui donnent de l'argent et il y a des gens qui rient, je ne sais pas de quoi. Il y en a qui ont peur de moi. J'ai plus peur de la rue que ce qu'ils imaginent. Je ne fais pas de choses comme un *payaso*, j'aime l'enfant que je suis. »

« Chapulin » insiste : « Il y a des gens qui donnent ».

2.3.2 CHUPITO, le clown publiciste

Ce restaurant du centre de Bogotá possède un clown : « Chupito ». Selon « Chupito », être *payaso* n'est pas son projet de vie. Il ne veut pas être *payaso* pour toujours. Il avait commencé dans les bus en faisant des plaisanteries et en racontant des histoires drôles aux passagers. Puis il est passé à une boulangerie dans le quartier, ensuite il a vendu des objets et des jouets pour des clowns. Depuis deux ans il travaille dans le restaurant « *El brasero del pollo* » (qui vend du poulet à la braise). Pendant ses études, il ne lui plaisait pas d'être drôle parce que la moquerie des compagnons et des professeurs ne lui permettaient pas de s'exprimer, disait-il. C'est plus tard, quand il a passé le bac que lui et ses frères ont commencé à étudier le clown avec un ami du quartier, qui lui aussi faisait un travail dans un restaurant comme *payaso*.

« Nous sommes des publicistes, moi et mes trois frères nous sommes tous des *payasos*, des clowns publicistes. »

Ils se disent « publicistes » car ils travaillent en annonçant les menus du restaurant. « Chupito » travaille entre trois et cinq heures par jour, et fait aussi des spectacles pour les enfants dans les anniversaires et dans les fêtes populaires. Quant à sa manière d'écrire, il insiste :

« Je ne fais pas de jonglage, j'aime les gags stupides des clowns du cirque et je suis un *payaso* classique, je fais des blagues stupides. Je suis très fier de mon métier, être *payaso* est une spécialité très complexe. Les costumes, les blagues, le discours, le maquillage, tout ! Être *payaso* est un métier comme n'importe quel autre. »

« Chupito » ne sert qu'à attirer les gens au restaurant. C'est aussi une forme de publicité. C'est d'ailleurs la seule publicité que fait ce restaurant. Les gens reconnaissent l'endroit et peuvent identifier ses services grâce au *payaso* qui passe tout l'après-midi dehors, qu'il pleuve ou non, à annoncer les menus et à attirer les gens par ses mots, ses jeux des mots et son sourire. Et ceci se reflète très clairement dans la participation du public :

« Dans le restaurant en semaine et sans le clown on vend 87 poulets et avec le clown on en vend 145. Pendant le week-end, avec le clown on vend 270 poulets et sans lui, 218. C'est-à-dire que le clown augmente les ventes de 35% à peu près ! » affirme l'administratrice du restaurant où travaille « Chupito ».

2.3.3 TRAMPOLIN, une vie de clown

Fernando Díaz est le *payaso* « Trampoline » (Tremplin), il se maquille le visage en rose et le nez de couleur rouge, avec un point noir au bout. Il utilise un chapeau noir qui a perdu sa texture avec la poussière et la sueur, ses chaussures ne sont pas de clown mais d'un vendeur qui fait du *rebusque* en vendant des bonbons multicolores. Ses bas sont de couleur jaune et se combinent avec le jaune de la chemise et la couleur rose de sa peau. Ses yeux d'un marron profond expriment l'émotion.

« Trampoline » est un blagueur naturel, il est « *payaso de la calle* », père et pauvre d'un niveau social très bas, mais il se dit digne et honoré dans sa profession. Il travaille en vendant des bonbons et des sucettes dans les bus, toujours habillé comme un clown. Il vend également des tartes de poisson et tout ce qui peut se vendre.

« Trampoline » travaille comme « *payaso de la calle* » et se trouve dans la rue depuis 40 ans. Le fait d'être orphelin l'a obligé à travailler depuis l'enfance, c'est d'ailleurs depuis tout petit qu'il avait décidé d'être un clown comme ceux qu'il voyait dans les cirques des villages et à la télévision des années soixante dix:

« J'ai appris à me balader dans la rue très tôt. Les cirques me plaisaient beaucoup et j'ai commencé alors à m'intéresser au personnage du clown et à l'âge de treize ans j'ai commencé à me déguiser peu à peu et à sortir pour animer des fêtes. Ensuite c'est dans la rue que je me suis vraiment converti en *payaso* [...] Je me souviens beaucoup des clowns d'Animalandia, de « Pernito », de « Tuerquita » et de « Bébé ». Ces personnages ont été des figures de mon enfance ».

« Trampoline », son nom de clown, vient du souvenir d'un clown de cirque qui lui plaisait beaucoup. Il a appris à se maquiller en reprenant l'image d'autres clowns, la technique et le modèle qu'il voulait utiliser, pour laisser le reste à la pratique. Il se dit lui-même un *payaso*, cependant quand il parle de ses références il utilise le mot clown :

« J'utilise un maquillage de base naturelle. Il me plaît parce qu'il ne m'a jamais abîmé la peau malgré le fait que je me maquille beaucoup et depuis tant d'années. Le blanc de zinc est la base, une poudre blanche qu'on vend et que je mélange avec de la graisse naturelle. On la vend pour faire frire les frites, je la mélange et il se forme une pommade blanche que je mets sur tout le visage. Ensuite, pour le rose, je mets du rouge à lèvres qui se fond jusqu'à devenir rose. Pour le nez, je mets le même rouge à lèvres et le crayon noir pour dessiner mes yeux. Puis pour que le visage ne brille pas j'utilise de la maïzena ou de la farine de blé. J'en mets partout comme le fait une femme avec le talc. »

« Trampoline » sait que le langage d'un clown est un apprentissage, il dit avoir appris de la rue, de la vie, des besoins de communiquer avec le public pour vendre, et il est très clair par rapport à ce qu'il ne doit pas faire :

« Un clown ne peut pas faire rire en ridiculisant les gens. Je ne me moque jamais des gens. Si quelqu'un me fait une blague par moquerie ou est méprisant, je ne lui réponds pas pareil, puisque c'est un bavard. Je ne donne jamais de surnoms aux personnes. Je ne me moque pas des enfants parce qu'ils sont des enfants ou parce qu'ils ne sont pas capables de prononcer des mots. Un clown est un personnage qui fait rire ou qui amuse les autres, ce n'est pas quelqu'un qui fait souffrir ou fait honte... Dans le quartier où j'habite, on m'appelle : *payaso*. Je ne me sens pas mal, parce que c'est ce que je suis. Même si les gens le disent parfois de façon dévalorisante ».

« Trampolin » est père de sept enfants de la même épouse : Julián, 32 ans, Richard, 30 ans, Viviana, 28 ans, Ferdinand, 20 ans, Dany, 10 ans, Katherine, 9 ans et Valentina, 8 ans. Les plus grands enfants travaillent déjà, étudient à l'Université et les autres étudient en primaire à la maison. C'est avec son travail de « *payaso de la calle* » qu'il réussit à s'en sortir avec toute sa famille, cependant tout n'est pas rose dans sa vie...

Malgré le respect profond que « Trampolin » sent pour sa profession, il nous raconte qu'à 13 ans il a découvert le cirque, l'art du clown, mais aussi l'alcool, ensuite les problèmes ont commencé. D'abord pour lui et puis pour sa famille.

« L'alcool a été mon ennemi. Pour ma famille, c'est un problème car il me distrait de la responsabilité. L'alcool m'a privé de mes responsabilités et ça m'a frappé fort. Il est devant moi mais je ne peux pas me permettre de le laisser gagner la bataille. Maintenant que je n'ai pas recommencé à boire je suis bien avec la famille et j'ai l'intention de travailler ».

« Trampolin » est aussi le président d'une association qui s'appelle *CircoArte* (cirque et art) de la ville de Medellin. C'est une association d'artistes qui travaillent depuis de nombreuses années pour avoir une subvention de l'État, une reconnaissance. Des jongleurs, artistes du cirque, des magiciens, des clowns, surtout des artistes qui travaillent dans la rue dans de petits chapiteaux des quartiers populaires. Malgré plusieurs années d'existence, leur association n'a pas réussi à avoir des subventions de l'État ; ils s'entraident pour s'en sortir.

« Trampolin » ne dit presque rien quant à sa relation avec les gens, le public de ses interventions, néanmoins il vit et survit depuis quarante ans avec son personnage de « *payaso de la calle* », un clown vendeur. Et pendant ces années il n'est jamais sorti travailler sans son « Trampolin », son personnage de clown.

2.3.4 TONGORITO, le clown éternel

« Tongorito » a 79 ans, c'est un *payaso* très populaire en Colombie. Après son passage par des cirques nationaux et internationaux, il a travaillé pour les premiers programmes pour enfants dans les années 60 à la télévision et à la radio. « Tongorito » assure qu'il ne quittera pas la scène sans que le public ne donne la main aux « Tongorines » - ses enfants- qui sont aussi des clowns. Lui et ses enfants luttent pour ne pas laisser disparaître l'art des *payasos* en Colombie.

Pedro Alberto Sambrano est « Tongorito », il se promène dans les rues de la ville de Bucaramanga dans le nord de la Colombie sur une bicyclette de 2, 20 m de hauteur, en répartissant la publicité des petits cirques, des journaux et des *flyers* de restaurants. Malgré son âge, il ne craint pas les hauteurs, puisque avant d'être clown, il a été acrobate au cirque. Il ne sent pas non plus que sa profession soit discréditée à cause de son travail dans la rue. Il assure que :

« Le clown doit sentir de l'affection et l'amour des gens dans n'importe quel lieu où il se trouve ».

Alors que « Tongorito », le père des « Tongorines », est un « *payaso de la calle* » et travaille dans la rue en Colombie, deux de ses enfants travaillent au cirque en Allemagne et en Angleterre. Pour tous il est dur de maintenir leur art, car il n'est pas bien rémunéré.

« Le vrai clown ne meurt jamais. Je vais mourir et seront mes enfants qui suivront avec d'autres générations de clowns » explique « Tongorito ».

En 1954, il a travaillé avec « le Cirque Negrin Hermanos » (cirque les frères Negrin), au Venezuela :

« Ma mère m’a envoyé en correctionnelle parce qu’elle ne voulait pas que je grandisse comme un gitan. Elle ne me visitait pas. Je me suis enfui avec trois compagnons et une dame qui m’a aidé avec des vêtements et des chaussures. Pour m’en sortir, j’ai dû travailler en chargeant des camions, comme serveur dans un restaurant. Finalement, j’ai réussi à voyager, et c’est à Boyacá que je me suis à nouveau retrouvé avec « le cirque Negrin Hermanos ». À l’intérieur du cirque, je me suis fait connaître en vendant des bonbons et en faisant rire le public au début du spectacle, pendant l’entracte et à la fin. Toutes les nuits, à partir d’1 heure du matin, le gardien du cirque m’aidait à créer un numéro sur le trapèze. Je me suis fait mal plusieurs fois mais j’ai appris. Ensuite j’ai présenté le numéro au directeur du cirque et ça lui a plu... »

« Tongorito » raconte avec de grands yeux habités par le passé qu’il n’oublie jamais la première fois qu’il s’est présenté au cirque :

« Avec vous, le Grand Peter et son trapèze ! Après ça, j’ai regardé toutes les nuits le clown du cirque qui s’appelait « Pelotica », Il m’a aidé à me maquiller et il m’a prêté un costume. Avant d’entrer en piste, je n’avais pas encore de nom de clown, je portais sur la tête un petit chapeau qu’on appelle « Tongorito ». Et ils m’ont présenté avec le nom de ce chapeau. Ainsi est né un numéro de clown avec le trapèze. »

Avec ce cirque il est allé en Équateur, au Pérou et au Chili. Il a travaillé avec le « Cirque Egred », « le cirque Royal Dumbar », et « le Cirque International ». « Tongorito » a aussi participé en tant que clown aux Fêtes de la patrie³⁰⁵ dans le pays inca. Tous les ans au Pérou se réunissent des clowns de tout le continent et du monde autour des cérémonies d’origine inca. Il s’est finalement établi à Bucaramanga, en Colombie. Il a rencontré son épouse, un jour pendant qu’il jouait un numéro avec son compagnon de spectacle, l’âne « Toribio » :

« Je disais à l’animal : *concéntrése y penétrese en el fondo de la penetrura !* (concentrez-vous et pénétrez au fin fond de la tête des gens). *Et devine qui n’a pas*

³⁰⁵ Les fêtes de la patrie au Pérou se réalisent chaque année à l’occasion du solstice d’été pour adorer les rois soleil et la lune en hommage à la culture Inca, avec des cérémonies, rituels, spectacles et danses.

acheté son entrée. J'avais toujours la même marque et l'âne s'est arrêté en face d'elle, une femme qui mangeait des bonbons. Plus tard l'animateur m'a expliqué que la demoiselle avait une entrée gratuite, mais je ne le savais pas ! »

Ils sont mariés depuis 45 ans, ils ont eu des enfants, les « Tongorines » : Milton, 42 ans « Tongorín » ; Peter Alonso, 41 ans « Cucharín » ; Jonson Hernán, 40 ans « Regalito » et Maurice, 39 ans « Pulguita ».

C'est la mort de son père et la mort de « Toribio », l'âne, qui lui ont fait quitter la piste du cirque :

« La radio a annoncé : « Toribio », le compagnon de « Tongorito », l'âne au cerveau humain est mort. Il pouvait faire plein de choses, additionner, soustraire et multiplier. C'est lui qui m'a rendu fameux et qui m'a fait voyager dans plusieurs pays. Après cette époque est arrivée la bicyclette de deux mètres de hauteur sur laquelle je travaille aujourd'hui. La première fois que je l'ai vue, c'était dans un cirque au Pérou. Ils m'ont proposé d'échanger l'âne contre la bicyclette, mais je ne l'ai pas fait. Plus tard le propriétaire de la bicyclette m'a permis de copier le modèle et j'ai réussi à la construire. Je l'ai depuis 35 ans ».

Milton Alberto, « Tongorín », le plus grand des enfants, affirme : « Cette lumière de comique que porte mon père nous a été transmise et c'est le sens de nos vies ». Il se rappelle des voyages avec son père, quand enfants ils s'asseyaient derrière la scène ou sous les gradins du cirque pour voir les spectacles tous les soirs. Ces moments ont inspiré son personnage de clown « Tongorín » : « Cependant, ce n'est plus comme avant, puisqu'il y a beaucoup de compétition déloyale, des clowns qui font n'importe quoi et croient qu'en se peignant le visage et en disant n'importe quelle plaisanterie, ils sont déjà des clowns et n'ont pas de préparation » explique « Tongorín ».

« Tongorito » père et ses enfants regrettent les clowns et sont déçus de leur travail actuel. « Tongorito », qui a vécu au cours du temps les changements et les transformations de son métier, explique qu'aujourd'hui le public ne se souvient pas de lui mais qu'il reste pourtant un vrai clown. Il ne demande pas de reconnaissance, mais il a peur du futur incertain de ses enfants.

« Je demande beaucoup aux gens d'aider les « Tongorines », puisque je ne vais pas être là plus tard. Le jour que je meurs ils iront pleurer, mais ça sera trop tard. Il est bon de se sentir aimé et valorisé pendant qu'on est vivant ».

2.3.5 OSCAR MARTINEZ, *Le clown n'a rien à lui voler*

Le matin du 13 août on appelle Oscar au téléphone pour lui dire que son père était mort. Il n'a pas pleuré. Il a pris un bus de son appartement du quartier *Fátima*, au sud de Bogotá, comme tous les jours, à 6h 30 du matin, pour aller à son travail. Il est arrivé après une heure de transport, s'est maquillé le visage du clown, s'est mis un grand pantalon de couleurs avec des bretelles, un nez en plastique et des chaussures, pointure 46, un panneau sur sa poitrine qui annonçait - poule à 3.500 pesos - et a commencé à crier fort :

« *Siiigaaaaaa* (allez-y !). Le déjeuner de poule. *Siiigaaaaaa* (allez-y !). Bienvenue »

Cette nuit-là, il s'est démaquillé à la gare et il a pris un bus pour assister à l'enterrement de son père, dans le nord du pays.

Dès 15 ans, il est arrivé de Bucaramanga à Bogotá, il a commencé à travailler dans une boulangerie du sud. Un jour le propriétaire a fermé, et alors un ami du quartier l'a initié à l'art de l'animation et du divertissement. Son amie lui a appris quelques tours de magie et à se maquiller. Et très tôt il s'est mis à animer des fêtes le dimanche et à travailler dans un magasin de chaussures, en invitant les gens à acheter des vêtements du marché.

« Le chômage m'a transformé en « *payaso de la calle* » mais cela m'a plu et je l'ai assumé comme mon destin. Au début cela n'a pas été facile. Être clown n'est pas si facile que ça ! Le costume complet m'a coûté beaucoup d'argent. La perruque aussi. Le maquillage, pour qu'il ne soit pas si cher, je le fais avec de l'oxyde de zinc et de la vaseline. Puis les lèvres, je les maquille avec un crayon de dame ».

Sa scène est le marché aux puces de Saint *Victorino*, un marché très dangereux à cause de la criminalité qui l'entoure. Il a passé dix ans sur ce marché, allant de magasin en magasin, touchant 6 000 pesos de l'heure (à peu près 2 euros), tarif qu'il maintient depuis des années.

« C'est un travail dur, les gens disent que les *payasos* gagnent de l'argent facile, mais c'est un travail difficile et dur, au soleil et à l'eau toute la journée... je dois supporter quotidiennement des garçons qui me tirent la perruque, m'injurient parfois. Les gens plus simples sont les gens plus respectueux, ils voient que les enfants me parlent, mais les pauvres me traitent avec haine et me regardent toujours bizarrement. Depuis toujours c'est ainsi. Un jour un père m'a insulté parce que son fils s'était heurté à un poteau pour me saluer... ce n'est pas pareil avec les enfants qui viennent souvent vers moi comme leur confident, en me disant : "*Payasito* on m'a acheté cette poupée ", "*Payasito*, pour mon anniversaire, j'aurai un clown à ma fête", "*payasito* : j'ai une photo d'un clown", "*payasito* regarde mes chaussures toutes neuves". Mais je n'écoute pas seulement de douces voix, parfois des enfants de la rue s'approchent pour poser d'autres questions : "*Payasito*, combien coûte une soupe ? " Je leur dis qu'elle vaut 1 500 pesos (0,50 centimes) et tout de suite ils commencent à compter leurs pièces des monnaies et ils n'ont pas assez. Ce sont des enfants de la rue et quand j'ai de la monnaie, je complète pour qu'ils s'achètent à manger... Et cela n'est pas l'unique chose dure que je vois. Je vois aussi la poursuite quotidienne des vendeurs ambulants. Il y a des compagnons qui ont eu des problèmes avec la police parce qu'ils sont sortis pour les défendre, mais moi on ne m'a jamais arrêté. »

Pendant qu'il parle, à côté de lui se promènent des voleurs tout le temps, et le silence semble indispensable à la survie d'Oscar et de son personnage :

« Je vois quand ils prennent les gens et leur tirent leur portefeuille et on ne peut rien dire. J'entends dire qu'il faut être solidaire mais qu'est-ce qu'on peut faire ? Mais avec mon maquillage j'éloigne les voleurs. Pendant toutes ces années de métier on ne m'a jamais volé. Je peux marcher comme ça dans n'importe quel endroit, je peux être dans les quartiers les plus chauds, *Santa Fe, Las Cruces* et il ne m'arrive rien. Ils pensent qu'un clown n'a rien à leur voler ».

Les prostituées, qui sont ses voisines dans la rue, le voient comme une bête bizarre. Elles le regardent parfois et il se dit :

« Seulement l'une d'entre elles m'a vu comme je suis, comme un humain, et m'a raconté qu'elle avait un fiancé qui l'exploitait et qui la frappait. »

Grâce aux clients qu'il obtient dans la rue, Oscar anime des fêtes pour enfants les week-ends. Il ne se repose jamais, seulement un jour par mois, ou de temps en temps. Cette année il travaille à temps complet dans la rue, dans un restaurant, dans des cabines téléphoniques et fait des annonces d'assurances pour les prisonniers en face d'un siège du ministère public.

« Il m'arrive d'être même conseiller juridique, d'apprendre aux gens à faire une dénonciation, à porter plainte. En face du ministère les gens demandent plein choses, et moi je les aide, je parle en termes juridiques habillé comme un *payaso*. C'est rare, mais beaucoup de monde s'approche pour chercher de l'aide »

Grâce à ce métier, Oscar, 43 ans, a pu financer les études de comptabilité de sa fille, Ivonne, et paie un collègue privé à son autre fils, Oscar de 16 ans.

« Pour mes enfants, que je sois clown c'est un peu normal, c'est comme si je travaillais comme ouvrier payé dans un restaurant. Je gagne assez pour vivre convenablement, je paie une location, mais j'ai un réfrigérateur, un téléviseur, une chaîne. Je n'ai jamais rêvé d'être dans un cirque parce que la vie errante ne me plaît pas, mais oui j'ai pensé me retirer des rues. En attendant ce jour je continue de me lever de bonne heure pour crier :

« *Siiigaaaaaaa* (allez-y !). Le déjeuner de poule. *Siiigaaaaaaa* (allez-y !). Bienvenue »

Oscar finit en disant que son maquillage est un blindage contre les dangers de la rue.

2.3.6 *PATILLITA, les enfants clowns des bus*

« Patillita », assis au bord du lit défait et entouré de ses quatre frères et de ses parents qui ne tiennent presque pas dans une pièce étroite dans une pension du centre de Bogotá, nous raconte les tristesses d'un clown. « Patillita » a 12 ans. Il n'est pas seul. Ses frères clowns s'appellent « Fideíto », 17 ans ; « Ardillita », 9 ans ; « Pepito », 4 ans, et « Chistín », 10 ans, voisins de la pension où ils vivent depuis presque trois ans. Tous les jours, ils montent dans les bus de l'avenue *Caracas* à Bogotá.

Ils ne savaient pas qu'ils seraient clowns. Maintenant ils en profitent au maximum. Cependant, la comédie de cette famille est imposée. Leur drame est inscrit dans une lettre froissée qu'ils exhibent avec un mélange d'amertume et de rage. Selon ce document daté du 6 juin 1996, le consulat de Colombie au Venezuela remet au Défenseur du peuple le cas de la famille Sarmiento qui dénonce le meurtre d'Alex Charbel Sarmiento, 19 ans, et l'extraction postérieure de ses organes, sans autorisation, dans un hôpital de Cúcuta (frontière avec le Venezuela).

Alejandro, le père des clowns, était commerçant. Quand son fils est mort il a décidé de partir pour Bogotá avec toute sa famille afin d'obtenir justice. Il explique : « Oui, à Cúcuta la justice n'a pas été faite, ici beaucoup moins. Nous avons frappé à beaucoup de portes, mais rien ne se passe ». Pendant que son père parle, juste à côté, commence le spectacle ! « Fideíto » termine de maquiller ses frères, c'est lui qui a eu l'idée de convertir sa famille en nid de clowns.

« Fideíto » dit : « J'ai appris des grands *payasos* classiques, « Pequis » ou « Trapitos » (le noms d'autres clowns qui travaillent dans le bus). Ce sont des *payasos* qui travaillent depuis 15 ans dans le bus ici à Bogota ».

Comme chef, il a le meilleur costume qu'il a commandé pour 20.000 pesos (à peu près 6 euros). Il est très grand et fabriqué en satin vert et rouge et il l'enfile sur sa figure innocente. En revanche, les plus petits ont inventé leurs costumes. Le costume de « Ardillita » est un mélange de bretelles de soutien-gorge et des bas en nylon, et celui de « Chistín » est composé de grands vêtements qu'un voisin lui a prêtés.

Vers 10 heures du matin se termine la séance de maquillage, et la vie de la pension commence entre pleurs d'enfants, insultes de maris et portes fermées à grands coups. Les parents disent au revoir à leurs enfants clowns, dont les vrais prénoms sont plus artistiques : *Avimelec* (Fideíto), *Yahvé* (Patillita), *Amir Abdul* (Ardillita), et *Rodrigo Gen* (Pepito). Sans compter *Adelaida De la Trinidad*, 2 ans, et *Ganímedes*, qui vit à *Ocaña*, loin d'eux.

De la porte d'en face sortent « Espaguetti » et « Yako », les clowns voisins qui se joignent à la troupe. Et au lieu d'aller à école, tous ces clowns partent pour travailler dans la rue. Au milieu du trafic infernal de la grande avenue *Caracas*, le groupe de clowns est comme une pluie de peinture sur le plomb. Les moteurs de bus ronflent et la fumée atteint des niveaux irrespirables. Ils se sont répartis en différents groupes de façon à ce que les plus petits ne restent pas seuls. « Fideíto » et « Patillita » abordent un bus intermédiaire, ils sautent l'enregistreuse, le conducteur les regarde furieux mais il ne peut rien faire contre ce spectacle. A peine quelques passagers se rendent compte. Le numéro préparé pour ce jour est celui de *Rosita, la novia perdida de Ardillita*, (Rosita, la fiancée perdue de « Patillita ») qu'il confond avec n'importe quel passager à moustache, et nous voici partis pour une belle scène de clowns pleine des jeux de mots et d'équivoques :

« Fideíto: Oye! Dile palabras tiernas...

Patillita: Oiga señorita! que cierre las piernas...

Fideíto : Pero no idiota ! dile algo que le haga efecto !

Patillita : un purgante para caballo ?

Fideíto : non, algo que la haga volar !

Patillita : Ah ! de una, un Cigarrillo y Suaquete ! directo a la Luna! »³⁰⁶

Le spectacle finit au milieu des rires mesurés des passagers et de quelques pièces des monnaies. Ensuite vient l'estimation de la quantité gagnée et l'attente d'une nouvelle opportunité dans un autre bus. Pour Noël, ils pensent monter un spectacle qu'ils appelleront *El show de papa noel y los siete enanos*, (*le show du Père Noël et ses sept nains*), toujours avec l'idée de faire rire.

Cependant tout dépend de la Police, parce que selon « Patillita » les organismes de l'État prennent les enfants comme eux qui travaillent dans la rue et les emmènent dans les foyers sociaux. Parfois leur mère ne leur permet pas de sortir travailler par crainte de ce qui peut arriver. Ce qui est sûr pour eux, c'est que leur spectacle doit continuer à Bogotá, parce qu'ils ne tourneront pas à Cúcuta.

| « Nous préférons faire rire ici que faire pleurer là-bas » conclut « Fideito ».

2.3.7 CHARLITA, le clown indigène

³⁰⁶ « *Fideíto* : Ecoute, dis-lui des mots tendres ...

Patillita: Mademoiselle il faut fermer les jambons...

Fideíto : Mais non, idiot, quelque chose que lui fasse de l'effet ...

Patillita : un purgatif pour cheval ?

Fideíto : non, non, quelques mots qui l'élèvent...

Patillita : un cigare et *Suazz* ! Pour la lune !... »

Carlos est un clown indigène, il logeait à l'Université nationale de Bogotá, avec tout son groupe de défense indigène pour manifester et réclamer ses droits au gouvernement. Carlos participe depuis toujours aux manifestations, dénommées « Minga » dans leur langage. Mais Carlos se fait remarquer dans le groupe qui est habillé traditionnellement parce que, en plus de cultiver du café et des bananes dans sa communauté, il est le clown de la « Minga » : avec une robe de femme qui simule la peau d'un léopard, des jupons au-dessus du caleçon, une perruque multicolore, des chaussures noires, des bas transparents, qui laissent voir une jambe velue, et un nez rouge fabriqué avec une balle.

« Charlita » est son nom de clown. De son sac à dos il tire l'élément qui fait que son numéro est unique dans les mobilisations indigènes auxquelles il participe. C'est une toupie, mais pas une toupie conventionnelle, il s'agit d'un prototype artisanal fabriqué par lui à force de polir un morceau de bois. Son public est prêt. Cette fois-ci, ce sont des hommes et femmes étrangers à la mystique indigène, mais ils se laissent attraper par les tours que fait dans l'air la machine primitive. Pour que la toupie ne s'arrête pas, le clown lui lance des coups de fouet avec une petite tige qui fait rire aux éclats et le public parie mentalement le nombre de tours qu'elle fera.

« Je représente la partie comique d'un clown et je revendique les jeux traditionnels que nos ancêtres nous ont appris, et par le comique je communique avec les gens ».

« Charlita » travaille à la radio, dans une émission pour la défense indigène. Sa voix et son talent pour faire des plaisanteries est très familier aux groupes indigènes « Dans tous les « mingas », il se déguise ainsi » -assure son frère Julio-. « Par la toupie, sa grâce et sa sympathie, toutes les communautés indigènes du *Cauca* le connaissent ».

« Charlita » incarne le rôle tragique du paysan indigène qui est venu à Bogotá à la recherche du respect de ses droits, et pendant qu'il proteste, le public rit, le public ne comprend pas tout de son langage, mais par le rire, quelque chose se passe.

2.4 Des clowns dans l'espace public

Ceux qui vont dans les écoles sont des clowns *riches* qui traduisent une renaissance du clown dans l'espace public en Colombie. Ce phénomène s'est produit assez tardivement dans le pays. Bien que dans le monde les nouveaux clowns aient surgi avec force sur la scène depuis la deuxième moitié du XXe siècle, l'Amérique latine devra attendre la visite des artistes clowns internationaux dans le pays, qui à partir de la création des festivals de théâtre apporteront aux artistes débutants des techniques précises et des définitions concrètes de la poétique du clown moderne pour encourager la naissance de clowns et la création de spectacles.

La formation du clown se répand peu à peu dans les écoles de théâtre et dans les compagnies établies. Le premier apport sera le mot « clown » qui s'imposera une fois pour toutes sur le mot *payaso*. Ainsi l'art du clown commencera une nouvelle naissance avec une nouvelle dénomination de la part du public colombien, sur la scène du théâtre, dans certains cirques et dans l'espace public.

Les clowns se produisent alors dans l'espace public simultanément au *rebusque* des « *payasos de la calle* ». C'est surtout ces dix dernières années que l'on a vu l'art du clown se déployer dans la rue, avec des spectacles, des festivals et des fêtes populaires. La rue deviendra pour les clowns une école d'apprentissage, non plus pour une pièce de monnaie qui serve à la survie de soi et de sa famille, mais pour approvisionner les expériences et l'improvisation des clowns.

Au mois de juillet 2012, la revue du centre de recherche scientifique sur le clown contemporain (CRCC), publie un article dédié aux clowns dans l'espace public et dans lequel par la première fois le public français accède à l'information sur le phénomène du clown en Colombie³⁰⁷. Dans la rue le futur n'est pas sûr et les réactions du public sont universelles. Le clown est nu, il est prêt à écouter et à réagir, même s'il a une situation et une structure élaborée, le présent est toujours plus fort lorsqu'il se trouve dans la rue. La dimension du réel dans la rue est absolue, l'imaginaire du clown dans la rue est en liberté. Le clown possède deux faces dans la rue : il vit mais aussi il survit. Il écoute mais aussi il n'écoute pas, il voit

³⁰⁷ Ana Milena VELASQUEZ, « la rue et l'espace public une histoire et une école du clown en Colombie, rire pour ne pas pleurer » ! In *Culture clown*, N.19, juillet, 2012, pp. 28-31.

mais aussi il ne voit pas, il vole mais aussi il a les pieds sur terre. Dans la rue l'apprentissage est constant, il doit être vigilant car l'imprévu peut arriver à n'importe quel moment, mais ce qui est merveilleux c'est ce minuscule instant de décision que l'on perçoit dans l'être clown qui réagit et qui joue avec l'inattendu. C'est pour cela que la rue est une école d'improvisation pour le clown, car dans la dimension du dehors il va et vient tout le temps entre la réalité de la rue et l'imaginaire de son jeu. Pour cela il faut une grande maîtrise de soi, une énorme conviction et une vraie passion. La rue devient une école pour les clowns débutants dans cet art en Colombie. Parfois la rue est très généreuse et parfois, elle est plus agressive, mais le plus souvent elle est généreuse. Le public de la rue aime toujours les instants d'évasion de la réalité qu'il traverse. Le clown est une présence extraordinaire dans la rue, dans le bus, dans les parcs et dans les intempéries.

A cause du manque d'écoles de formation et de possibilités formelles d'étudier le clown dans le pays, dans la plupart des cas les acteurs ou les individus qui apprennent l'art du clown dans un stage d'initiation partent à la recherche d'expériences dans la rue. C'est souvent le public et les imprévus qui finissent par former ou déformer le clown en question. Il y a cependant pour l'artiste une grande transformation dans la construction du clown et la qualité de son jeu vis-à-vis du public de la rue. La recherche ne se soumet pas à la survivance économique, mais à la quête d'expériences de communication et de jeu entre lui-même et les possibilités de la rue, les gens, les codes sociaux, les objets, etc. Le regard s'est transformé pour l'acteur par rapport à son jeu de clown et le regard du public se transforme quand il comprend que l'artiste dit et joue avec un langage qui n'a pas les mêmes objectifs du *rebusque*.

C'est-à-dire qu'il n'est plus question de vendre, mais d'apprendre de la rue, de s'exposer soi-même dans sa recherche du clown venu de la rue. Nous avons trouvé plusieurs artistes qui ont vécu une véritable transformation de *payasos* en clowns, par leur force, leur engagement, leur désir de s'exprimer dans le langage de la bêtise, de l'échec et de l'innocence du clown et non pas à cause de la faim ou pour faire la mendicité. Or cette transformation se produit aussi dans le public, dans les gens qui habitent la rue. Cette expérience de changement se vit aujourd'hui dans plusieurs villes de Colombie avec une force croissante. De là l'apparition de clowns plus nombreux dans les festivals et les rencontres, ; la création de réseaux sociaux autour du clown, la participation des groupes de clowns dans les processus de transformation du pays, enfin, un énorme mouvement de clowns très engagés dans les problématiques de la vie, de la violence et de la société en Colombie.

Nous allons analyser ces transformations, l'esthétique nouvelle et ses effets sur le public dans la Colombie contemporaine. Pour illustrer cette transformation nous allons citer les rencontres avec un artiste colombien très reconnu dans le monde et dans le pays en tant que mime et clown incarnant la naissance d'un *payaso* et la renaissance du clown.

2.5 La naissance d'un « *payaso de la calle* » et sa renaissance en clown

2.5.1 *Caliche CACHIVACHE*

Le Colombien Carlos Álvarez est l'artiste « Caliche », un mime qui fait rire et parfois fait pleurer parce « qu'il montre ce que beaucoup de gens ne veulent pas voir » explique-t-il. Son silence n'est pas un silence muet, mais au contraire un silence qui en dit beaucoup plus que d'autres qui ne sont pas capables de communiquer avec des mots.

« J'ai 48 ans, ça fait 12 ans que ma maman est morte et 5 ans que ma tante qui a été ma deuxième maman, avant de mourir, m'a appelé et m'a dit : "*Carlitos*, vient, je sais que je vais mourir et je ne peux pas partir dans la tombe avec un secret : ton père n'est pas ton père, ton père est un monsieur nommé... un tel... ". Je me suis rendu compte que ma mère avait aussi dû faire endosser l'enfant à son fiancé, un cordonnier que j'ai pris toute la vie pour mon père et qui nous a quittés quand j'avais dix ans. Ma maman désespérée a essayé de s'empoisonner quand elle était enceinte de trois mois. Puis le cordonnier a cru que j'étais son fils et ils se sont mariés. C'est dans ces circonstances que je suis né. Mon enfance a été marquée par des pleurs, j'ai eu une vie pleine de coups, de violence, de plateaux brisés, voyant ma maman jeter mon papa du haut du balcon et la police qui arrivait. Mon père, celui que j'ai toujours vu et que je continuerai de voir comme mon père, était très pauvre, livré toujours à l'alcool. Quand il nous a quittés, nous avons continué à vivre avec mon grand-père paternel, dans une chambre où on nous donnait à manger. Ma maman faisait de la couture, elle cousait des petites robes que nous vendions sur le marché dans les petits villages. Je raconte ces choses, parce qu'elles expliquent les motifs pour lesquels je suis dans le théâtre ».

« En 74 ma mère m'a amené voir le cirque *d'Animalandia*, le cirque de la télévision qui faisait une tournée dans le pays. Enfant, je n'ai jamais vu de marionnettes, seulement quand elles passaient à la télévision. Puis en 83 j'ai fait une découverte extraordinaire, j'ai vu le groupe de marionnettes *Le Caimancito Currambero*, de Barranquilla. C'était merveilleux, je me rappelle qu'il y avait un mariage, un hélicoptère en fils de fer, des marionnettes dansant la cumbia : un trésor de spectacle ! Cela m'a attrapé. Je suis allé voir mon groupe de théâtre, car on faisait du théâtre amateur dans les quartiers marginaux. Je suis allé les voir, très enthousiasmé pour leur proposer de travailler avec des marionnettes et ils m'ont dit que non, que là on faisait du théâtre sérieusement. Je suis sorti furieux en pensant : ils ne veulent pas de marionnettes, ces crétins! »

Pendant sa jeunesse Carlos a dû se battre contre les drogues, l'alcool, les dangers de la rue. Les années 80 en Colombie ont marqué une période difficile pour la jeunesse, car le narcotrafic recrutait beaucoup de jeunes pour les convertir en tueurs qui gagnaient d'énormes sommes d'argent. Des milliers de jeunes ont disparu, ont été tués et ont vécu la difficile situation de résistance. Entre 1980 et 1995 les statistiques sociologiques expliquaient qu'en raison de la violence, pour un homme entre 18 et 25 ans il y avait treize femmes entre 18 et 25 ans. Ce qui coûtait à la société un prix inimaginable à tous les niveaux : enfants sans père, femmes chefs de famille qui devaient absolument travailler, en somme une dévastation des valeurs et des principes de la vie. Pendant ce temps, Carlos livrait une bataille contre la violence grâce à son intérêt pour les arts.

« J'allais à pied au Festival latino-américain de théâtre de Manizales (à 300 km de Medellin) afin de voir tout ce que l'on présentait. Je voulais tout apprendre, des échasses, des tambours, à raconter des histoires, à jouer, etc. Je suis allé au Carnaval du Diable, de Barranquilla, et je voyais comment ils faisaient des marionnettes géantes, les défilés, les artistes populaires et traditionnels. J'étais anxieux et j'allais en bibliothèque, je lisais des livres sur les marionnettes, des revues sur les mimes. Le premier mime que j'ai vu ici était Jaime Mimo, et j'ai commencé à l'imiter. J'ai aussi

vu Óscar Ramirez, mais celui qui me plaisait le plus était Elkin Mimo (qui venait d'arriver d'une école en Allemagne) et je suis devenu son élève ».

En même temps que Carlos apprenait, il travaillait dans la rue. Dès qu'il avait appris quelque chose il le testait dans la rue, pour se convertir peu à peu en mime professionnel formé par la pratique et aussi par des artistes élèves de Marcel Marceau. Les années de travail sur le corps et la pantomime lui donneront une technique très intéressante, puis grâce à sa personnalité comique il commence à construire des numéros d'une grande valeur humoristique, et il avoue :

« C'est le rire que j'aime ».

Carlos a introduit le mot « clown » dans ses spectacles à la fin des années soixante-dix. Il commence à vivre la différence de n'être pas un « *payaso de la calle* », mais un mime et clown qui joue dans la rue, dans l'espace public.

« C'est une vocation tardive. J'ai commencé à 22 ans à faire du mime, il y a plus ou moins 25 ans. La première fois, je me suis maquillé avec de la mousse à raser, je ne savais pas avec quoi les mimes étaient maquillés. Je suis un autodidacte et la plus grande difficulté qu'on trouve est qu'il n'y a pas d'école dans notre pays. Ici dans le théâtre *La Polilla* il y a des livres et des vidéos parce que je les ai apportés moi-même d'autres pays. La vidéothèque que nous avons est unique dans la ville. Cela se passe toujours ainsi : nous les vieillards, nous ouvrons le chemin pour les jeunes et parfois ils ne se rendent pas compte de tout le sacrifice que cela a coûté, parfois ils ne l'apprécient pas ; ouvrir le chemin est très dur. Mon objectif est que beaucoup de jeunes apprennent ici l'art du mime. J'ai un personnage qui s'appelle Caliche, un enfant, très mignon, avec son petit cartable, il est très bête, très naïf, mais parfois très tendre. Les clowns et les mimes, nous nous tournons vers les enfants. Ces personnages naissent du sentiment, de ce que je veux dire. J'essaie d'inviter les gens à se mettre dans la peau de l'autre. Ils appellent à la solidarité, parce que si tu te mets dans la peau

de l'autre, tu vas comprendre mieux, tu vas comprendre mieux et puis tu deviendras solidaire. Je veux que les gens se rendent compte de cela parce que l'espoir et la solution sont en nous-mêmes. Ce que je veux dire avec cela, c'est que nous devons résoudre les problèmes, que nous devons agir nous-mêmes, que ni les étrangers ni les « *paracos* » (paramilitaires) ni la guérilla ne vont résoudre la situation. Nous devons nous-mêmes la résoudre : avec des actes d'amour, avec des actes de foi et avec de la solidarité ».

La rue devient l'école du clown et l'entraînement de son corps une école du mime pour Carlos, sa technique de création est basée sur l'observation de la vie quotidienne. Sa manière de se préparer est un mélange entre discipline et observation, qu'il pratique depuis vingt-cinq ans, au point d'être devenue une technique à part entière. Le constant échange avec le public lui permet de mesurer le succès de ses interventions. Il constitue un point de rencontre entre la tradition des personnages du théâtre *costumbrista*, la comédie télévisée en Colombie et l'artiste empirique de la rue qui trouve dans le rire un phénomène de communication essentiel :

« Ces idées naissent de la vie quotidienne. Je vais raconter quelque chose qui m'est arrivé à Bogotá. J'allais sur la septième rue, au centre de la ville, et à deux cents mètres, j'ai remarqué un jeune qui venait avec des vêtements noirs, avec un magnétophone sur ses épaules et les cheveux rasés. Je me suis arrêté, et je me suis dit : « Il est sûrement en train d'écouter du Metal ». Cependant ma surprise a été qu'il écoutait Darío Gómez, la musique colombienne d'amour. Cela m'a semblé très spirituel, ce contraste m'a fait beaucoup rire et j'ai tout de suite créé une histoire en pantomime où je joue le rôle d'un rappeur. J'apparais avec de grands audiophones et avec trois fils de fer en simulant une antenne parabolique et une petite radio à piles. Je danse au rythme de la musique du spectacle, du rock lourd, puis je retire mes audiophones et une musique de Darío Gómez résonne : c'est une surprise pour les gens et cela provoque un effet de rire. Ainsi les histoires naissent de l'inattendu, de l'observation de la vie quotidienne, parfois elles naissent d'une caricature ».

Le plus souvent il joue dans la rue. Pendant 30 ans il a joué seulement dans la rue et il a fondé des groupes partout à Medellin, des dizaines des compagnies se déclarent aujourd'hui ses élèves. Pendant longtemps il a vécu l'expérience d'enseigner au public qu'il ne vendait pas des bonbons, que le gens doivent acheter une entrée pour le spectacle et non pas pour une marchandise, même si la recette est au « chapeau ».

L'épreuve la plus fréquente dans l'école de la rue, est l'improvisation, qui à force d'en faire, devient une vraie technique de connaissance des réactions, des goûts et des rythmes du public.

« L'improvisation n'est pas si improvisée que ça. L'expérience n'est pas improvisée et quand on improvise, c'est parce qu'une expérience existe déjà. L'improvisation est le produit d'une connaissance préalable des choses et d'une attitude spirituelle. Si pendant le spectacle, un clochard, un ivrogne, un chien interviennent dans le jeu, il faut y aller avec tendresse, sans violence ni mauvais humour ; il faut tendre un fil invisible et partir avec eux dans le jeu. Mais ça s'obtient avec l'expérience, l'improvisation est une attitude » explique « Caliche ».

« Enfin, je suis devenu un professionnel et j'ai eu l'opportunité de me projeter sur le plan international. Je suis allé à Miami, en Espagne, en France, en Allemagne et j'ai fait une saison honorable dans *le Piccolo Teatro de Milan*. Je suis allé au Costa Rica, au Salvador, au Nicaragua, en Équateur. A Cuba ils m'ont reçu si bien que je me suis senti un Marcel Marceau. J'ai beaucoup de pièces de théâtre, pour cinq heures de scène, mais le numéro le plus important est le plus simple : c'est celui où je laisse la valise tranquillement suspendue dans l'air, puis en même temps je tire un cerf-volant et joue avec elle. À ce numéro j'ai raccordé une histoire : l'idée est de connecter un homme avec le ciel à travers le cerf-volant. Parce que quand je vois un homme élevant un cerf-volant, ça me semble une image très poétique. Lorsque cet homme est connecté avec le ciel, une mauvaise pensée ne passera jamais par sa tête. Il me plaît énormément. Et le numéro qui fait rire le plus est celui du cheval. Combien de présentations aurai-je faites ? Je ne sais plus... »

Dans un livre consacré à l'art du mime que possède Carlos Alvarez dans sa bibliothèque, on trouve ces mots d'Etienne Decroux, dans une dédicace : « À un grand guerrier du silence pour répandre et pour donner ce beau nom à la difficile tâche du théâtre du silence et pour marcher toujours à la recherche du rire perdu ».

Etienne Decroux disait : « Le mime sculpte l'air, comme le sculpteur la pierre, comme la poésie le verbe. Le mime est à la fois le sculpteur et la sculpture. Il sculpte son intérieur, retouche le monde ». Caliche est un mime et un clown, qui s'est fait au fur et à mesure du temps, de l'expérience et de la pratique. Il incarne le côté humain du clown, il construit ses numéros sur des histoires quotidiennes, il trouve dans la simplicité de la vie le comique de la tendresse et la faiblesse. Il n'a pas de nez rouge et il est toujours habillé en contre-costume, maquillé en blanc, et garde une grande écoute du public. Il est une référence très importante pour une grande quantité de jeunes des quartiers défavorisés de la ville de Medellin, où il forme par le théâtre et joue des sujets délicats comme la violence et la drogue pour les intégrer dans une voie différente.

L'artiste Carlos Alvarez est sans doute le premier à avoir fait connaître en Colombie l'art poétique du clown et du mime lié à la situation sociale et politique du pays. Il a réalisé des tournées dans le monde entier et de nos jours il forme des jeunes dans les quartiers de la banlieue de Medellin et il dirige sa troupe Les *Titiritrastos* avec des jeunes en situation difficile à cause de la violence, avec lesquels il crée des spectacles de cirque. En 2010 toute sa troupe s'est formée à l'Université d'Antioquia dans le cours de formation continue du « diplôme de clown » sur lequel nous reviendrons. Depuis des années de travail et de gestion pour avoir des subventions, Carlos et sa fondation *Circo Medellin*, un cirque social, ont bénéficié en 2011 d'un espace dans un parc de la ville pour installer leur propre chapiteau où ils créent des spectacles et essayent de fonder une école de cirque pour les enfants. Elle serait la première école de cirque à Medellin et une des premières en Colombie.

Le langage du clown dans la Colombie contemporaine permet de reconnaître et de revaloriser les *payasos de la calle* ainsi que d'acclamer des clowns contemporains qui jouent dans l'espace public. Traditionnellement de façon empirique, les uns comme les autres trouvent dans l'humour clownesque une forme de liberté, un retour aux pouvoirs magiques du rire et une opportunité de voir la réalité autrement. Les nouveaux regards que porte la société sur la poétique du clown permettent d'avoir un nouveau point de vue sur le monde. L'art du clown aujourd'hui accepte de relativiser la réalité et d'entrer dans un ordre de choses complètement nouveau, différent. Il consent à un développement de la culture artistique dans notre pays, avec plus de respect pour la différence et plus de tolérance envers les formes. Peut-être, si on comprend les raisons pour lesquelles des clowns vont dans la rue ou dans l'espace public on pourra faire des choses pour la revalorisation en tant que manifestation artistique de l'humour dans notre culture colombienne. Peut-être, pourrions-nous dénoncer la marginalisation des êtres qui sont sous les costumes clownesques, des enfants qui improvisent dans les bus, ou des indigènes qui se libèrent au cours des manifestations à travers l'esprit du clown.

Ce qui n'est qu'un rêve, peut, par les rires du clown, devenir une expérience, un rire d'espoir, de changement, de vie et non pas de destruction comme l'attestent les années d'histoire violente de la Colombie.

3 CHAPITRE III : les fous résistants en Colombie : La création clownesque collective, le clown *poelitique*, le liminal.

3.1 La résistance par le rire dans le contexte colombien

Il faut d'abord souligner que pour qu'il y ait résistance il faut une force contraire qui met en jeu le fait de résister. La résistance pose d'entrée une problématique de deux parties. Cependant, dans la crise du monde contemporain et de ses organisations sociales, la résistance n'est pas vue comme une partie isolée, limitée. On peut parler d'une résistance moléculaire qui s'éparpille dans l'esprit des individus et qui part de la pensée critique et des actions conséquentes de cette pensée. Or, dans l'histoire politique de la Colombie, le sujet de la résistance devient plus complexe. Il ne s'agira pas pour nous d'analyser les mouvements de résistance politique organisés, armés et désarmés dans le contexte colombien, mais de

proposer à ce sujet, d'analyser le phénomène d'une résistance par la voie de la liberté du jeu, symbole du clown, par conséquent une résistance portée par le rire. Puisque le rire est l'âme du personnage qui nous occupe.

Il nous semble intéressant de remarquer la distinction faite par le chercheur et théoricien du théâtre Jorge Dubatti entre *macropolitique* et *micropolitique* : « Le terme politique se comprend (en transposant les divers apports du champ des études et de la théorie politique classique et moderne, à la spécificité du théâtre) comme toute pratique ou action artistique (à différents niveaux de la poétique, dans la production et la circulation, dans la gestion du financement, dans l'institutionnel, et dans la réception) productrice de sens social sur un champ déterminé de pouvoir (relation de forces), afin d'influer sur elles. [...] À partir de cette définition nous distinguons une macro-politique d'une micro-politique pour désigner, sous le première terme, les grands discours politiques de représentation, de développement institutionnel, tous les ordres de la vie sociale (libéralisme, gauche, socialisme, communisme, péronisme, radicalisme, etc..) ; sous le deuxième, la construction d'espaces de subjectivité politique alternative, en dehors des macro-politiques, ou dans une tension complexe et singulière de distance et de complémentarité avec celles-ci »³⁰⁸. En Amérique Latine, depuis les années quarante, le théâtre issu de la création collective a été une forme de micro-politique de résistance. Dans ce sens, le jeu du clown dans la Colombie contemporaine se situe dans le mouvement de construction d'une subjectivité politique intéressante par la force singulière qu'il déclenche dans sa communication avec le public. Une force que nous découvrons comme une figure de résistance, de liberté individuelle et collective à la fois.

En France, la relation entre la macro politique et la micro politique se manifeste dans les nouveaux mouvements *art-tivistes*³⁰⁹, dans la mesure où ils représentent un réflexe concret de la façon dont le collectif artistique traite les conflits sociaux, politiques et économiques. Pour des raisons connues, les forces qui nous poussent à résister ne sont pas les mêmes dans tous les pays. A l'intérieur de chaque société les crises ne font que remettre en question les

³⁰⁸ Jorge DUBATTI, *Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: de "El Cardenal" (1991) a "Variaciones Meyerhold" (2005)*. Registros de cultura, la plata buenos Aires. pp. 1-32.

³⁰⁹ Ainsi se nomment les artistes qui sont liés aux nouvelles formes de militantisme, à travers leurs créations.

fonctionnements internes de chaque culture. C'est pourquoi, dans des pays comme la France apparaissent aujourd'hui des manifestations et des grèves « organisées », et « autorisées ». Il y a même aujourd'hui plusieurs brigades activistes de clowns qui existent et développent toute une stratégie autour du militantisme idéologique et politique. Ce n'est cependant pas du tout le cas en Amérique latine et encore moins en Colombie.

Nous savons que la Colombie a connu une histoire politique, culturelle et religieuse complexe. Elle a connu des centaines de déités et de cérémonies rituelles complexes, pendant de nombreux siècles ; puis est venue la conquête espagnole et elle a supporté des guerres pendant de longues périodes. Elle est devenue indépendante et catholique officiellement, avec un gouvernement conservateur très vite déstabilisé par le mouvement libéral et par plusieurs groupes insurgés. Ces pôles idéologiques pointent une violente et paradoxale lutte pour les droits du peuple. Tous ces combats pour le pouvoir font sombrer le pays dans un chaos sans fin. Ils entraînent pour le pays un isolement politique et économique par rapport au monde et un appauvrissement extrême de la population qui n'a pas d'accès à l'éducation ni à la sécurité sociale. Dans ce panorama apparaissent plusieurs hommes politiques qui essaient à leur tour de rendre sa dignité et un peu d'ordre au pays. La macro politique devient impénétrable et très éloignée de la masse. Les hommes politiques en Colombie sont eux-mêmes pris dans le chaos général et fortement critiqués pour leurs tentatives désespérées de contrôler le pays.

De ce fait, la résistance en Colombie est devenue un comportement très persécuté et questionné. A part les formes de résistance armée, les mouvements sociaux dans la population n'ont jamais pu être organisés à cause de la grande complexité du conflit. L'opposition distincte du mouvement armé a toujours dû être plus individuelle et moléculaire que collective.

Dès les années cinquante le pays a connu une micro politique mise en place par des groupes de théâtre, ou des artistes vus comme des individualités par rapport aux forces de l'État, et souvent relégués sur un plan marginal, car traités d'inadaptés ou de fous. Cette sorte de micro politique artistique a été constituée sur la base d'un langage théâtral remarquable : la création théâtrale collective. Bien que cette forme collective de résistance micro politique s'oppose à la macro politique du pays, elle demeure très importante sur le plan artistique et sur le plan

social. Avec cette particularité d'être une forme collective de création, elle demeure une forme moléculaire de résistance.

La résistance dans le contexte socioculturel colombien est tout à fait individuelle, solitaire, moléculaire. Les comiques, les critiques, les fous du peuple, que ce soit à la radio, à la télévision ou au théâtre, sont tout à fait seuls dans leurs batailles. Il s'est cependant créé une sorte de dialogue entre les deux formes de macro et micro politique qui jouent avec la tolérance et le mécontentement de la société.

Le pouvoir politique, les hommes politiques et leurs groupes ont été pendant longtemps une source riche d'inspiration pour les humoristes et les artistes critiques dans le pays. Toute la réalité politique du pays avec ses contradictions et ses irrégularités a donné l'opportunité de fortes remises en question directes de la part des comédiens, journalistes, intellectuels, artistes, etc. Il est même courant de connaître une loi, un mouvement, avant tout par leurs critiques et leurs caricatures. Le fait de tourner en dérision le pouvoir est un fait habituel pour les gens en Colombie. D'une certaine façon l'histoire de la résistance en Colombie est l'histoire de l'humour. C'est par le biais de l'humour que se font les dénonciations et les scandales contre les injustices les plus effrayantes. Cependant, ce n'est pas une résistance en soi, c'est une dénonciation et non une vraie forme de résistance. La résistance solide et ferme est dangereuse.

Malgré cela, depuis les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, les artistes, comédiens et humoristes qui critiquaient la situation politique et sociale du pays, ont atteint des limites qui n'ont pas été acceptées par les différentes idéologies dominant le pays. Certains ont perdu leur vie. La tolérance est une valeur imperceptible dans la mentalité du peuple colombien, peut-être à cause de son histoire. Le respect de l'autre ne supporte pas la différence, et sur ce sujet-là, nous sommes un pays très en retard culturellement.

« ...on résiste par la passion, la joie et la création alternative, contre la dépression et la paralysie... » Explique l'auteur, acteur et metteur en scène Eduardo Pavlovski. La résistance est toujours une force critique, un exercice de la pensée critique fondamental aux humains. En Colombie, quand la critique devient dangereuse pour l'un des représentants de la macro politique, la vie même est en péril. Quand les deux formes dialoguent, il n'y a jamais de distanciation entre réalité et jeu. Parfois, c'est le jeu qui dévoile la réalité en fragilisant la

vérité. Souvent les lois et les décisions du gouvernement sont tournées en dérision bien avant que la société n'apprenne la loi originale. De sorte que quand la loi s'impose, les individus sont déjà contre. C'est très complexe.

La réalité colombienne est doublement dérisoire. Depuis déjà quelques décennies l'objectif est de parvenir à la paix à tout prix, de déterminer un cessez-le-feu croisé et de construire la paix dans le pays. Pendant le gouvernement du président Alvaro Uribe (2002-2010) plusieurs groupes paramilitaires ont rendu les armes par un geste de démobilisation et de volonté de paix. Quelques mois après ce geste très médiatisé et considéré comme un grand pas dans la construction du pays, la société a appris que plusieurs de ces faits étaient un montage, « un coup de théâtre », c'est-à-dire de fausses démobilisations. Ces événements soumettent la population à un jeu interminable entre le vrai et le faux. Il n'est plus possible de rendre l'espoir du changement aux individus.

De la même façon, il y a peu de temps, des paramilitaires démobilisés ont déclaré dans des entretiens que la Colombie était un pays en guerre et c'est pourquoi tout le monde avait son prix à payer, que ce soit les enfants, les jeunes, les artistes, etc. D'ailleurs, les humoristes peuvent devenir des cibles dans la confrontation comme c'est les cas de journalistes séquestrés pendant qu'ils font leur travail. Dans ce panorama, il est impossible de résister à un niveau communautaire, il ne reste que le plan individuel et moléculaire pour s'opposer.

Or, la résistance pendant une quarantaine d'années s'est faite de manière très forte par le comique, par un humour basé sur des critiques politiques. Ensuite, ce phénomène s'est réduit à quelques personnages qui continuent à exister à la télévision, à la radio, et dans les journaux, sans pour autant avoir beaucoup de succès vis-à-vis du public. Dans beaucoup de cas, les médias sont un bouclier pour l'individu qui risque sa vie.

Dans cette dynamique difficile, la société a opté pour rester indifférente et garder le silence, la réalité étant trop complexe et douteuse, synonyme de danger. Les individus du commun optent alors pour rester indifférents et un peu tolérants. L'indifférence conduit les gens à une sorte de quiétude nécessaire à la survie. Il ne faut pas parler ou critiquer car on peut risquer sa propre vie et celle de sa famille. Cependant, le silence n'est pas toujours volontaire, il est souvent forcé par les formes de violence. La violence quotidienne en Colombie a fini par abolir toute forme possible de résistance individuelle et collective. Quotidiennement sont

assassinées des centaines de personnes dans les villes de Colombie. Il est courant de lire et d'entendre que la police est rassurée parce que les homicides ont baissé de 5 %. C'est une satisfaction absurde puisque nous avons dépassé largement les limites de l'inhumanité.

La vie dans ce pays est pleine d'histoires invraisemblables. La force armée légitime est impuissante face à la réalité violente. De plus, elle est très remise en cause pour son inefficacité contre le crime organisé.

L'acte de résister n'est cependant pas directement censuré. A ces faits on peut ajouter la participation quasi nulle de l'État dans le développement artistique et culturel du pays. L'État ne donne que quelques subventions à certaines manifestations de folklore et de fêtes populaires religieuses qui sont traditionnelles dans le pays. La vérité est que cette aide se voit de plus en plus altérée par les crises économiques. Pendant les trois dernières périodes présidentielles, depuis l'an 2000, l'État a décidé d'utiliser 40 % du financement de l'éducation et de la culture pour former plus de militaires et faire face à la guérilla. Le pire est que la guérilla a été réduite considérablement, mais sa stratégie s'est endurcie afin de se rendre plus visible. Plus grave encore, l'éducation s'est largement fragilisée et la culture et ses manifestations artistiques se sont affaiblies jusqu'à disparaître dans beaucoup de cas. Il n'y a pas de subventions de l'État pour la culture ni pour le théâtre, ni pour les cirques naissants. Les cirques sociaux qui surgissent ne le font que grâce aux aides internationales ou bien ils survivent avec très peu de ressources.

Cependant, l'objectif de cette recherche est de démontrer que l'humour, comme trait particulier de la culture et des coutumes colombiennes, renaît sous la forme du clown depuis l'an 2000 et devient une forme incontestable pour faire face à une réalité incompréhensible et injuste. Et que cette renaissance repose sur la résistance par la libération que provoque le rire chez les spectateurs. Heureusement, le rire est un acte humain que personne ne peut nous prendre ni censurer. L'acte du clown est une *micropolitique de résistance* tout à fait indispensable dans le contexte contemporain en Colombie. Tant pour les individus artistes et clowns que pour le spectateur. Rendant ainsi à l'artiste son rôle d'acteur social et au public une forme de liberté.

Cette micro politique du clown serait plutôt une *poelitique* dans ce panorama décourageant qui entoure la renaissance du langage clownesque en Colombie. La renaissance qui se produit

avec l'arrivée du langage du clown dans le milieu artistique, populaire et éducatif est d'une valeur inestimable. *Los payasos de la calle*, (Les clowns de la rue), créés par des individus qui font du *rebusque* sera compris et valorisé par les nouveaux artistes qui s'engagent complètement dans le processus du clown. Celui-ci ne sera pourtant pas un personnage agressif. Il n'est ni contre ni pour n'importe quelle idéologie ou parti. Le clown est comme un électron libre qui communique à travers le rire. Les spectateurs en Colombie ne le connaissaient pas et ils réclament maintenant sa présence naïve et humble dans ce chaos. Ne serait-ce que pour rire de son malheur et de sa capacité de croire à l'impossible. La force micro politique qu'il contient est immense. Par sa présence, par sa renaissance, par sa capacité à surmonter les difficultés, par sa liberté d'aller partout, par la revalorisation qu'il signifie pour l'humour dans la culture colombienne, il devient une figure de la résistance par excellence.

3.2 L'émergence des fous : quels clowns en Colombie ?

L'émergence des clowns dans la Colombie contemporaine est incontestable, la présence poétique du clown passe par le concret du corps, de l'objet, de l'espace, du langage composé et décomposé. À travers les témoignages d'acteurs-clowns et des groupes de clowns naissants en Colombie et rassemblés dans ce chapitre, il est intéressant de voir comment chacun arrive à unir ses principes critiques personnels et le positionnement décalé du clown qu'il incarne, comment les clowns mènent le travail créatif et révélateur pour se tenir en équilibre sur le fil fragile de la résistance individuelle.

En Colombie, les compagnies de clowns sont très récentes. Le manque de formation, l'irrégularité des stages, plus la difficulté de trouver des subventions pour des créations ne sont pas des conditions qui permettent le surgissement des compagnies. Dans toute la Colombie on peut parler d'une dizaine de compagnies de clowns. Le clown surgit de trois façons : compagnies de théâtre stables qui se sont décidées à faire des spectacles de clown, les artistes clowns solos qui se produisent un peu partout dans le pays et les groupes de clowns qui se constituent avec des objectifs purement sociaux ou humanitaires.

Les compagnies de théâtre attirées par ce langage se sont d'abord lancées empiriquement pour faire du clown. Leur technique et leur créations ont été nourries par les stages et les petites formations de clown dont les groupes pouvaient bénéficier lors de festivals de théâtre, grâce à la visite de clowns internationaux et de maîtres des écoles de cirque ou de spectacles de taille mondiale. Les compagnies les plus stables sont *Buena vista social clown* à Bogotá qui depuis l'année 2006 fait des campagnes éducatives et pédagogiques avec des pièces de théâtre de clowns, le groupe *Infusion*, à Medellin, qui met en scène depuis 2005 des spectacles entièrement de clowns, et le groupe *Papayazos* à Carthagène qui crée aussi des spectacles de clowns depuis 2005 de façon épisodique. Actuellement il est en tournée en Amérique du sud.

Pour les artistes clowns colombiens se présentant en solo, on constate qu'ils prennent la voie de l'empirisme, de la formation sporadique avec des maîtres de clown internationaux et qu'ils s'appuient sur leur apprentissage à l'école de la rue, caractérisée par une pratique constante du jeu et le rapport direct avec le public. Un public connaisseur du clown du *rebusque* est avide de découvrir ces nouveaux artistes excentriques. Les artistes *Carlos Alvarez*, *Claudia Garcez*, *Alejandro Puerta*, *Lucho Guzman*, *Hader Guerra*, sont, entre autres, des clowns qui ont contribué par leurs esthétiques à l'affirmation récente d'un langage poétique du clown colombien.

Par la suite, les groupes de clowns qui se constituent avec des objectifs purement sociaux ou humanitaires, développent toute une philosophie autour de la fonction sociale du clown en Colombie comme la fondation *Doctora clown*, *Titiriclown*, *Mediclaun*, le groupe *Pasos de payazos*, les Fondations du cirque social, *Circo Medellin*, *Circo para todos*. Nous allons consacrer le prochain chapitre de notre étude à approfondir les démarches de quelques-uns d'entre eux.

Nous assistons à une nouvelle émergence du personnage du clown dans la société colombienne, une renaissance et recréation caractérisées par la dynamique théâtrale de l'Amérique latine, notamment avec la pratique de la création collective en Colombie bien enracinée dans la tradition théâtrale. Etant donné les circonstances de l'apprentissage et les influences temporaires de formations du clown, les groupes et les artistes s'inventent et se

rassemblent pour donner forme à une technique propre issue des concepts et du jeu du clown apporté par les visiteurs et les artistes colombiens ayant plus d'expérience. C'est donc la pratique du jeu, la recherche des outils et le rapport avec le public qui construisent une poétique, laquelle, assimilée aux aspects culturels du pays, donne forme au clown colombien.

C'est justement par les apports directs ou indirects des pédagogues étrangers comme Jacques Lecoq, Jésus Jara, Alex Navarro, Moshe Cohen, Jango Edwards, Pepa Plana, Caroline Dream, Wendy Ramos, entre autres, et par des stages ponctuels, que la tradition colombienne de la création collective et de l'improvisation bien implantée dans la culture, a pu devenir sur le plan artistique une forme élaborée de la pratique collective du clown au cours de ces dernières années.

3.3 La création collective : dynamique de création des compagnies de théâtre en Colombie et technique des clowns actuels

La méthode de création collective est sans doute le noyau esthétique du langage théâtral colombien, le berceau qui donnera naissance à plusieurs générations d'acteurs. Ainsi, est-elle autant une méthode qu'une philosophie de la fonction du théâtre dans la société. Pour les compagnies récentes de clowns ainsi que pour les artistes, la forme dont ils vivent la création dans leurs spectacles est le résultat d'années de transformation et de pratique de la création collective. Elle se présente donc comme une méthode très intéressante pour comprendre leur démarche.

Le théâtre politique a été une expression culturelle des années soixante et soixante-dix en Amérique latine. Particulièrement en Colombie, il s'agissait d'une proposition des arts scéniques pour exprimer la réalité difficile de nos pays sous-développés, de dénoncer l'injustice sociale et les causes historiques et sociales de la condition dans laquelle se trouvait le pays après la Colonie. L'apport des principes de Seky Sano et Berthold Brecht marque clairement les esthétiques des compagnies de théâtre à ce moment-là. Cependant, la préoccupation de créer des œuvres au contenu fortement dénonciateur va traverser toute la

seconde moitié du XXe siècle. Cette esthétique critique ira jusqu'à influencer les humoristes de la radio, de la télévision et les personnages traditionnels de comiques populaires moqués par le théâtre *costumbrista*. Il s'agit d'une vision accompagnée du désir d'affirmer sa propre culture et de critiquer les abus du pouvoir économique. Ce n'est donc pas un phénomène éloigné des préoccupations sociales et esthétiques que le surgissement des compagnies de clowns actuelles.

Par exemple, les pièces colombiennes *Guadalupe años sin cuenta*³¹⁰, *I Took Panamá*³¹¹ et *Señor presidente*³¹², dans les années soixante-dix, rapportent des faits historiques importants de l'histoire du pays, en se convertissant en référents obligatoires de l'histoire du théâtre colombien pour leur apport aux arts scéniques latino-américains et mondiaux. En ce sens, l'apport du théâtre colombien réside probablement dans le fait de créer un lien entre le politique et l'art, dans le sens où l'artiste ne peut pas être étranger aux conditions dans lesquelles vit son pays. L'artiste accomplit ainsi un rôle important dans les processus de transformation sociale.

De même, les institutions de théâtre et les groupes d'amateurs qui se sont convertis en écoles de théâtre durant les années soixante-dix, ont été très influencés par les théories du jeu de l'acteur du XXe siècle. Le jeu réaliste de Stanislavski sera complètement réévalué par les maîtres du théâtre colombien influencés par les travaux d'Eugenio Barba, Grotowsky, et Brecht. C'est dans l'implication totale de l'acteur, de son corps, de sa culture et de sa position politique et idéologique, qu'une nouvelle conception de l'acteur naîtra dans la création collective colombienne. Cet engagement de l'acteur et de son jeu définiront toutes les générations qui dirigent aujourd'hui leurs propres compagnies de théâtre et voient dans la profession de l'acteur un vrai dévouement de la personne dans sa façon de faire du théâtre.

³¹⁰ *Guadalupe años sin cuenta, creacion colectiva del teatro La Candelaria*, Ed. Casa de las Américas, 1976, 108p.

³¹¹ Adaptation pour le théâtre du livre : *Panama y su separacion de colombia* (la séparation du Colombie et Panama), par Luis Alberto Garcia, Mise en scène par Jorge Ali Triana au Théâtre populaire de Bogota en 1978.

³¹² Teatro Libre y teatro popular de Bogotá, *Teatro latinoamericano : dos obras de creacion colectiva*, Col. La Honda, Ed. Casa de las Américas, 1978, 229p.

Cela marquera les générations qui se succéderont dans les années quatre-vingts jusqu'à nos jours. Il faut remarquer que les maîtres internationaux s'aperçoivent souvent de cette disponibilité totale de l'acteur, à jouer, à faire, à construire, à dire, à travailler dans tous les domaines qui entourent le spectacle en Colombie. Nous avons longtemps entendu l'expression *Hombre de teatro* (Homme de théâtre), pour désigner cet artiste qui rassemble toutes les caractéristiques du métier et du professionnel. Dans les rencontres des festivals de théâtre comme *Mimame* (festival international des mimes et clowns à Medellin), pendant les années quatre-vingt-dix, des metteurs en scène internationaux : Luisa Gaillard, Nicolas de l'Etoile, Bruno Taquets, Jésus Jara, Alex Navarro, Django Edwards, Marcel Marceau, Moshe Cohen, Pepa Plana, entre autres, et ceux qui participent du *clownencuentro*, faisaient tous allusion au plaisir de sentir cette disponibilité de la part de l'acteur colombien.

La création collective en Colombie a surgi comme une nécessité de chercher des sujets parmi les drames quotidiens et historiques déterminant notre nationalité et de trouver des solutions nouvelles aux problèmes de montage vis-à-vis d'un nouveau public sortant du prolétariat et des classes moyennes du pays. La tradition venait du théâtre classique ou conventionnel ou du théâtre de mœurs, dans le style de la comédie espagnole³¹³, ou encore du théâtre *costumbrista* un peu moins reconnu. La participation du spectateur était passive dans ce genre de comédies. Alors que la création collective proposera une nouvelle communication, où le peuple même sera celui qui propose des modifications et des changements de points de vue ou d'objectifs dans le texte et dans la représentation.

Selon l'opinion de Santiago García, chercheur, directeur et théoricien du groupe de théâtre *La Candelaria*³¹⁴, le cadre fonctionnel de la création collective repose sur le fait élémentaire que toute production théâtrale est une œuvre artistique d'un groupe de personnes. Il ne s'agit pas de rivaliser avec le théâtre d'auteur, mais de voir la création théâtrale, avec un point de vue différent. Dans le théâtre d'auteur, le directeur choisit une œuvre, sélectionne les acteurs, dirige les répétitions et monte rapidement une pièce. De plus, si l'objectif est de confronter le

³¹³ L'auteur Jairo Aníbal Niño appartient à ce courant, par exemple avec la pièce *El sol subterráneo*, (*le soleil souterrain*) Ed. Carlos Valencia, Bogota, 1978, 83p.

³¹⁴ Le groupe de théâtre *La Candelaria* fondé à Bogota, depuis 1966, est avec le *Teatro experimental de Cali*, les groupes pionniers dans la tradition théâtrale de la Colombie, avec les directeurs, chercheurs et auteurs Santiago Garcia et Enrique Buenaventura respectivement.

théâtre avec les masses des travailleurs du pays, avec une audience chaque jour plus exigeante et nombreuse, l'acteur doit être disponible pour des tournées dans les régions les plus lointaines et pour de très longues saisons³¹⁵.

Les origines de la création collective remontent à la première étape du TEC, *Teatro experimental de Cali*, (Théâtre expérimental de la ville de Cali), lequel a été créé sous la direction d'Enrique Buenaventura dans les années soixante. Parallèlement, le théâtre universitaire a développé ses outils méthodologiques de création collective afin de répondre à sa fonction immédiate de caractère éminemment politique et formatif des acteurs, mais le système se consolidera dans les années soixante-dix³¹⁶.

Pendant cette période commencent à prendre forme les éléments essentiels de la création collective, tels que l'improvisation en fonction des équipes et la sélection de tableaux soutenue par la synthèse des propositions d'images et le rythme général de la pièce. Cette méthode s'est perfectionnée à mesure que les groupes, spécialement le groupe de théâtre de *La Candelaria*, prenaient conscience de leurs implications, non seulement au niveau de la recherche de solutions aux problèmes des acteurs, mais comme moyen de dénonciation sociale aspirant à la transformation de l'ordre établi.

Plusieurs pièces sont alors créées, avec une vision dialectique des événements historiques, des points de vue tragiques mais aussi de l'humour, brisant des situations de conflit qui caractérisaient le difficile processus de la lutte des classes dans le pays. C'est dans ce contexte

³¹⁵ La pièce *Guadalupe años sin cuenta* de la compagnie du théâtre *La candelaria*, a été créée en 1974 et a été présentée pendant 13 années consécutives. Ils ont fait plus de 1 500 représentations en Colombie et dans plus de 20 pays, jusqu'en 1991, où ils ont arrêté de la présenter. En 1999, elle a été de nouveau présentée au village *Vicente del Caguán*, région colombienne dont avaient été totalement retirées les forces militaires au début des dialogues de paix du gouvernement du président *Pastrana*. Au milieu des soldats, des policiers désarmés, des guérilleros, des paysans et des journalistes, la pièce a montré son inévitable vigueur. La pièce *I Took Panamá* mise en scène par *Jorge Alí Triana* a été présentée plus de 800 fois.

³¹⁶ A Bogotá le *Teatro Acción*, (Théâtre action) en 1970, avec le metteur en scène *Jaime Barbín* a créé une pièce fondamentale pour l'histoire du théâtre colombien: *Bananeras*, inspirée par le massacre des travailleurs de la zone de bananes en 1928. De cette histoire ont surgi les œuvres *Soldados* de *Carlos José Reyes* et *La denuncia* d'*Enrique Buenaventura*, ainsi que le célèbre roman *La casa grande* de l'écrivain *Alvaro Cepeda Samudio*.

que se sont formés tous les metteurs en scène et les professeurs de théâtre des générations actuelles. Avec un important sens de la discipline et de l'implication de la personne dans leur travail créatif, des groupes de théâtre et des écoles de formation se fondent dans les années quatre-vingt-dix. Il est donc vrai que ceux qui incarnent la renaissance du clown actuel représentent une génération d'artistes avec une vision très engagée de leur responsabilité vis-à-vis du public et de leur métier.

Par conséquent le nouveau théâtre conduit nécessairement à la formation d'un nouvel acteur. Un acteur de conscience sociale qui dédaigne les rémunérations du théâtre commercial et satisfait, avec très peu de recettes, sa vocation de résistant et la nécessité toujours croissante de stimuler la lutte pour les changements structurels du pays. De l'effort personnel surgit un engagement collectif aux répercussions profondes au sein même de la culture colombienne.

Les années qui ont suivi, le Festival de théâtre de la ville de Manizales (ville située dans la région centrale et cafetière du pays) en Colombie est devenu un festival très important pour le développement, la réflexion et la recherche de la méthode de création collective puisque sa portée résidait dans la rencontre avec le théâtre latino-américain tout entier.

Manizales a attiré pendant les cinq premières éditions le théâtre universitaire de l'époque, provenant en majorité d'Amérique latine, parfois avec l'aide de groupes d'Europe, d'Afrique et des États-Unis. Le festival de théâtre de Manizales se caractérisa par la présence de grands intellectuels, Neruda, Sábato, Grotowski, Lang, Buenaventura, entre autres, en 1975. Ensuite le festival endurera une crise économique pendant onze ans, et renaîtra en 1984.

Cependant, à la faveur de sa résurgence sur la scène latino-américaine, le festival de théâtre est redevenu un icône par excellence malgré les énormes difficultés qu'il a eues pour sa réédition à cause de la recrudescence d'une violence généralisée sur tout le territoire colombien et des défis de la nature dans la région cafetière. D'abord, l'irruption du volcan *Ruiz*, à trente kilomètres de la ville, a retardé la réalisation de la VII^e édition en 1986. La

catastrophe naturelle avait laissé des milliers de personnes sous des tonnes de pierre et de boue. Les subventions et le moral du pays ne permettaient pas la reprise du festival.

Après ces crises, il se trouvera fortifié par la présence de plusieurs metteurs en scène latino-américains. Eduardo Pavlovski, l'un d'acteurs les plus importants du continent présentera la pièce *La Maladie de la Mort* de Marguerite Duras. On verra aussi le groupe emblématique équatorien *Malayerba* avec la pièce *La joven de los libros Usados*, dans une mise en scène d'Aristides Vargas. À son tour le Théâtre des Andes de Bolivie présentera ses pièces au festival avec la mise en scène de César Brie. Pastor Góngora viendra du Mexique avec la compagnie *El Teatro del Mar* et le Brésil avec la compagnie *Verbo* et ses propositions plastiques très novatrices pour l'époque.

Le festival de théâtre de Manizales est devenu le lieu d'importantes réflexions autour du théâtre latino-américain. C'est également un espace pour la communication et la découverte de mises en scène de compagnies universitaires, amatrices et expérimentales, lesquelles se multiplient dans le pays au milieu des années quatre-vingt-dix.

Ces années-là, la majorité des acteurs professionnels, diplômés des universités d'éducation supérieure et des écoles d'arts du pays, projettent un changement dans le langage et dans les processus de communication avec le public en créant des spectacles de type expérimental de grand format. La dissolution des frontières entre l'art plastique, la danse, la musique et le théâtre seront une caractéristique de ce type de théâtre. Cependant la création des pièces continuera à se confronter à la réalité sociale et politique du pays, bien que ces créations se caractérisent davantage par leur aspect provocateur et agressif en ce qui concerne le jeu de l'acteur que par leur contenu thématique.

Le langage théâtral vivra un processus de très forte expérimentation en relation avec le corps de l'acteur et l'utilisation de ses possibilités, tout en créant un théâtre plein d'images fortes et agressives pour la plus grande partie des spectateurs. Les influences des mouvements du théâtre européen deviennent de plus en plus manifestes dans cette période du théâtre

colombien, puisque au début des années quatre-vingt-dix beaucoup d'artistes colombiens voyagent à l'extérieur et reviennent avec des idées et de nouveaux propos pour la création de leurs compagnies de théâtre. Notamment, la conception d'une troupe qui travaille avec un metteur en scène qui guide les acteurs, plutôt qu'une construction collective.

Ensuite une période intéressante et difficile survient pour le spectateur colombien peu adepte du théâtre. L'expérimentation des groupes, la violence des images et les ruptures de tabous feront qu'il s'éloigne des salles de théâtre. En outre, certaines salles censurent les groupes qui se présentent, et beaucoup de compagnies indépendantes décident de louer leur propre salle pour se produire. Ce phénomène se développe tout au long des années quatre-vingt-dix, largement étudié par les auteurs contemporains latino-américains Jorge Dubatti, Eduardo Pavlovski, Ileana Dieguez, et Beatriz Risk, entre autres.

Néanmoins, au début de l'an 2000, l'apparition sur la scène du théâtre colombien du personnage du clown va revitaliser le rapprochement entre la scène et le public en rendant au théâtre sa force communicative revendiquée par la tradition théâtrale et donnera au spectateur la parole par le rire.

3.4 *La création clownesque collective*

Le jeu de l'acteur dans le contexte colombien s'est caractérisé par son engagement, sa discipline et son entraînement corporel. De la même façon que la création collective a proposé une nouvelle forme de création théâtrale, l'acteur s'est transformé, il est devenu un « homme de théâtre ». Les acteurs de théâtre en Colombie sont des individus très engagés dans leur réalité sociale, très disciplinés vis-à-vis des exigences du métier et ne sont pas des acteurs du théâtre du texte. La tradition du jeu de l'acteur s'est beaucoup plus développée dans le sens de l'improvisation et du geste que du texte préétabli. Cette rencontre entre l'acteur colombien et le jeu du clown se fait par la voie de stages courts transmis par plusieurs pédagogues internationaux.

Dans un premier temps, on ne parle pas des techniques quand on parle du jeu de l'acteur en Colombie. Avec la visite de l'élève de Stanislavski, Seki Sano, pendant les années soixante-dix plusieurs écoles ont insisté sur l'introduction des « si magiques » du système et sur la pratique d'un jeu naturaliste afin de configurer ainsi une technique de jeu. Cependant, la réalité en Colombie est déjà trop irréelle. La distance entre théâtre et théâtralité dans le contexte colombien est floue depuis le temps de la conquête. Les formes du théâtre évangéliste ont remplacé les rites et cérémonies religieuses par le théâtre religieux. Le théâtre était un moyen de persuader les individus de changer de culture. Depuis le début, c'est par le théâtre que l'on a pu assimiler l'irréalité de la réalité. Le réalisme magique de l'écrivain Garcia Marquez est un exemple de la difficulté qu'il y a pour tracer des frontières entre réalité et fiction dans la réalité de la vie sur notre continent.

Cependant, après l'influence du jeu naturaliste, les théories auxquelles les acteurs et metteurs en scène des décennies suivantes se sont identifiés, étaient les théories de Brecht, de Grotowski, de Barba, d'Artaud, plus dans un esprit physique, symbolique et critique du jeu de l'acteur que dans un esprit de jeu psychologique.

Les acteurs contemporains se sont construits sous plusieurs esthétiques et principes de jeu différents. Ce sont des acteurs influencés par plusieurs techniques, débats, théories et méthodes de la seconde moitié du XXe siècle. Dans les années quatre-vingt-dix, se crée la rencontre nationale d'écoles de théâtre qui va permettre de voir l'acteur colombien et de définir son éventail de caractéristiques. Il y aura donc deux importantes découvertes : d'une part l'influence des techniques étrangères dans les écoles de formation d'acteurs, techniques auxquelles chaque école accède selon ses possibilités, ceci signifiant l'arrivée de grandes quantités d'informations en très peu de temps et sans approfondissement des savoirs. D'autre part, la récurrence de l'énergie caractéristique de la culture colombienne et la reconnaissance de son important flux dans la créativité de l'acteur latino-américain, en tant qu'acteur improvisateur.

Les clowns contemporains sont les acteurs contemporains. Ils sont allés à la rencontre de plusieurs méthodes développées dans le monde pour aborder la formation et la naissance du

nouveau clown. Grâce aux constats des acteurs contemporains et à la découverte de la pédagogie de Jacques Lecoq et des propositions des formateurs et clowns espagnols, les chercheurs et débutants sud-américains donnent forme peu à peu à une esthétique du clown en Colombie, une esthétique qui a pour fondement la technique de création collective et qui peut se nommer *création clownesque collective*.

De quelle technique de clown parlons-nous ? Les aspects techniques et sémiotiques des clowns contemporains en Colombie sont le résultat d'une confrontation entre les méthodes transmises et apprises par les artistes élèves de pédagogues comme Jacques Lecoq, et de tous ceux qui ont donné des stages courts et longs en Colombie, plus une tradition du jeu et une pratique constante de la création collective immergée dans la réalité singulière du pays. Ces influences convergentes se retrouvent dans l'outil créatif, la méthode clownesque de l'improvisation.

A ce sujet, Alejandro Puerta, élève d'un ancien élève de Lecoq et fondateur du groupe des clowns *Infusion*, le groupe le plus reconnu dans le paysage du langage clownesque colombien, confirme : « C'est sûr que nous travaillons d'une manière collective. C'est la forme que nous avons apprise pour créer [...] Le mime par exemple a davantage d'histoire à Medellin et en Colombie. Pour l'instant, le clown est quelque chose de très nouveau, beaucoup des pédagogues arrivent sur place et nous transmettent des principes et des exercices,³¹⁷ cependant nous les adaptons à notre forme de travail et à notre façon de comprendre le clown. Après avoir dépassé ce stade d'apprentissage il devra subsister une véritable essence du clown dans notre pays. Pour l'instant il y a beaucoup de gens qui mettent des nez rouges. Or, il y en a très peu qui sont clowns. D'autre part, il nous intéresse que beaucoup de gens mettent leur nez, parce que c'est une façon de former le public ... ».

Dans le collectif des clowns du groupe *Infusion*, tous sont des comédiens professionnels, ayant fait des études de théâtre à l'Université d'Antioquia. Contrairement à la tradition européenne, les études à l'université en Colombie sont cent pour cent pratiques. Les cours

³¹⁷ Voir, Annexes, recueil d'exercices proposés par des pédagogues lors de stages en Colombie, entre 2000 et 2012.

théoriques et de recherche sont un complément pour la culture générale de l'acteur. Toute la formation est concentrée dans le jeu et la pratique. De façon générale tous les clowns avec lesquels nous avons eu des contacts lors de cette recherche, ont reçu des cours et de stages courts ou longs de clowns qui les ont formés et influencés dans leur esthétique et leur jeu. Toutefois ils s'accordent tous pour dire que leur découverte du clown est fortement liée à leur culture et tradition de jeu de l'acteur dans le contexte colombien.

Pour faire un bilan théorique de cette technique de création clownesque collective, nous étudierons les principes de jeu transmis par les pédagogues lors de stages en Colombie, et nous suivrons de près la création de spectacles de la compagnie théâtrale *Infusion*.

3.4.1 *La leçon de la pédagogie, Lecoq apprend à l'acteur à être soi-même :*

La pédagogie de Jacques Lecoq arrive en Amérique latine avec plusieurs de ses élèves, des artistes du Chili, du Venezuela et de Colombie, qui rentraient dans leurs pays une fois terminées leurs études à l'école de Jacques Lecoq à Paris. Cependant, ce n'est qu'en 1995 que plusieurs de ces élèves fondent des écoles au Chili et au Venezuela. En Colombie, des artistes sortis de son école créent des spectacles et importent leurs savoirs dans des écoles de théâtre du pays, et certains artistes qui se sont formés à l'école des élèves de Lecoq créent à partir de l'an 2000 leurs propres compagnies à Bogotá et à Medellin. L'influence de Lecoq en Colombie se situe notamment au niveau de sa pédagogie de l'art du clown. La Colombie ne connaissant pas les bases pédagogiques de la formation du clown a fait appel aux connaisseurs de la pédagogie de Lecoq, et c'est ainsi que la formule « chercher son propre clown » est devenue une formule académique au sein des institutions de formation théâtrale en Colombie et la base du travail créatif de plusieurs compagnies. La méthode de la création collective ne s'éloigne pas essentiellement des propos de Jacques Lecoq, la routine créative latino-américaine de l'acteur ayant toujours été basée sur le geste et l'improvisation rejoint les principes du voyage créatif de Lecoq. Cependant, l'idée de créer un clown à partir de soi-même n'était pas explorée, même si la vertu comique existait déjà chez plusieurs artistes, la plupart de ceux qui travaillent le clown ne connaissaient pas l'approche technique du langage clownesque.

Selon Lecoq : « Depuis les années soixante se manifeste un intérêt pour le clown. Mais le clown n'est plus lié au cirque : il a quitté la piste pour la scène et la rue. Beaucoup de jeunes désirent être clown ; c'est une profession de foi, une prise de position envers la société : être ce personnage à part et reconnu de tous, pour lequel on ressent un vif intérêt, dans ce qu'il ne sait pas faire, là où il est faible. Montrer ses failles : les jambes maigres, les grosses poitrines, les petits bras et les mettre en valeur avec d'autres vêtements que ceux qui d'habitude les cachent, et s'accepter et se montrer tel que l'on est. [...] Cette recherche de son propre clown réside dans la liberté de pouvoir être soi-même et de faire rire les autres, d'accepter sa vérité. L'enfant qui est en nous et qui a grandi et que la société ne permet pas de montrer ; la scène est là qui le permettra mieux que dans la vie. [...] J'ai toujours privilégié dans ma pédagogie le monde du dehors à celui du dedans. La recherche de soi-même, de ses états d'âme, a peu d'intérêt dans notre travail. Le moi est en trop. Il faut regarder comment les êtres et les choses bougent et comment ils se reflètent en nous. Il faut privilégier l'horizontale, la verticale, ce qui existe de manière intangible, hors de soi [...] je préfère cette distance du jeu entre moi et le personnage qui permet de mieux le jouer [...] croire ou s'identifier n'est pas suffisant, il faut jouer »³¹⁸.

Ainsi Lecoq proposera de réaliser un voyage à l'envers et de retrouver le clown. L'intelligence du jeu et le développement de l'imaginaire sont le travail du voyage à l'endroit. Ce sont les deux moyens les plus susceptibles de s'approcher du personnage d'une manière créative, car ce qui permet à l'acteur d'être acteur c'est l'existence de la distance juste entre lui et son personnage. Le but du voyage à l'endroit est le personnage. Le voyage lui-même se concentre sur le jeu du phénomène de la distance entre l'acteur et le personnage, alors que le but du voyage à l'envers est le clown où le voyage lui-même se concentre sur la suppression de la distance entre l'acteur et son clown.

«N'ayons pas peur des mots ni du ridicule, le clown existe précisément pour les convoquer et jouer avec, tel un funambule balançant sa vie durant, entre l'envie de mourir de rire et celle de

³¹⁸ Lecoq Jacques, *Le corps poétique*, Actes Sud Papiers, Paris, 1997, p. 30.

faire rire à en mourir »³¹⁹. Jacques Lecoq développait dans sa méthode de formation de l'acteur le sujet suivant : « chercher son propre clown ».

Sont alors créés des cours et des stages de formation dans les festivals à Bogotá, à Medellín, avec Angela de Castro, Rodrigo Malbran, Juan Carlos Agudelo, Jésus Jara, tous anciens élèves de Lecoq ou de ses successeurs, pour proposer une méthodologie basée sur l'improvisation *A la découverte de son propre clown*³²⁰ : utilisation du clown, de son image et de son fonctionnement, aux fins de connaissance de soi. La terminologie varie. Il y a quelques années, la formule était plutôt : « à la recherche de son propre clown ou à la recherche du clown en soi ». A la différence de la *clownanalyse*, ou de la thérapie du rire, cette démarche ne propose pas d'objectif thérapeutique déclaré. C'est plutôt un apprentissage ; ce qu'on appelle la formation clown. Quelle est la démarche ? Il s'agit pour celui qui s'y soumet, de se montrer aux autres – sans faire le clown – dans son authenticité. Il s'agit donc moins de s'exhiber, de faire un numéro, que d'être attentif à soi, tout en partageant sa recherche avec le groupe par la présence du corps et non par des mots. Des consignes sont données à partir desquelles se développent les improvisations (voir exercices annexes). Ce qui est mis en jeu : la confiance en l'autre, celui qui guide. La connaissance de soi passe par le regard des autres, sans exhibitionnisme, dans le but de se connaître non de se donner en spectacle, sinon de partager ses faiblesses, ses émotions et ses bêtises. Jacques Lecoq faisait le constat selon le quel le clown n'existe pas en dehors de l'acteur qui le joue. Et qu'en exhibant nos faiblesses, notre dérisoire, nous sommes tous des clowns.

La proposition est de réaliser un voyage à l'envers ou un contre voyage dans l'antilogique du clown: « Paradoxalement nous touchons la limite inverse de l'approche pédagogique menée tout au long de l'enseignement. Pendant des mois, j'ai demandé aux élèves d'observer le monde et de le laisser se refléter en eux. Avec le clown, je leur demande d'être eux-mêmes le plus profondément possible et d'observer l'effet qu'ils produisent sur le monde »³²¹. Le va-et-vient entre l'acteur et le personnage constitue un voyage dont le but est le voyage lui-même.

³¹⁹ APIAC, Association pour la préfiguration de l'institut des arts du clown, Revue : *Le clown et la transmission*, décembre 2002, Bourg-Saint-Andeol, p. 4.

³²⁰ Agnès PIERRON, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Editions Stock, 2003, Paris, p. 37-38.

³²¹ Lecoq JACQUES, *op.cit.*, p. 30.

L'acteur n'a pas comme objectif d'entrer dans le corps d'un personnage préétabli, il doit découvrir en lui la part clownesque qui l'habite. Chaque personne possède en lui-même son dérisoire, donc ses propres faiblesses et ses défauts, sur lesquels peut se développer sa démarche personnelle de clown.

Pour l'acteur, l'improvisation est le moyen de faire sortir du corps l'expression unique et individuelle, à base d'actions, de réactions, de comportements face à des consignes déterminées par les règles du jeu. Le processus pour amener quelqu'un à trouver son propre clown dépend de la personne elle-même, il n'existe pas de recette de la part du pédagogue : il faut seulement être très attentif. Selon André Riot Sarcey, formé à l'école de Jacques Lecoq et metteur en scène des Nouveaux nez³²² : « On peut tout faire dans le spectacle ; dans la vie, c'est moins simple. Quand il s'agit de faire naître le clown ou de le parfaire, aider la personne est difficile. Le risque est grand pour l'intervenant de se projeter, de remplir le vide de l'autre, même à travers un conseil technique. (Ça me fait rire ce que tu fais là !) [...] Quand on est clown, il faut devenir acteur, car sinon l'exercice repose sur la magie, mais nous ne sommes pas tous magiques. Les laborieux peuvent devenir magiques mais en travaillant. »³²³

A travers l'improvisation, l'acteur doit alors jouer véritablement de sa personne et non pas jouer à faire ou à être clown. Il doit simplement être clown en mettant en évidence la singularité de l'individu afin d'être drôle. « Jouer, c'est réagir » dit Lecoq. L'acteur est dans une dimension clownesque. Au présent, et en face du public, il établit un contact direct et immédiat avec lui. Le clown vit grâce au regard des autres, il matérialise une expression de liberté et d'authenticité aux yeux du public. Lecoq appelle cette première expérience d'être exposé au regard des autres en dévoilant ses faiblesses : *le clown premier*.

Le clown premier est créé aussi proche que possible de soi-même, la frontière entre personnage et personne est imprécise. Le clown premier est un non-personnage, c'est-à-dire la personne habitée par son propre dérisoire. Le pauvre type n'est pas humoristique, il ne cherche pas à nous faire rire ni à nous faire comprendre. Son corps est présent et prêt à réagir. Ce n'est pas l'imitation de quelqu'un d'autre. Il est lui-même

³²² Les nouveaux nez compagnie professionnelle de clowns créée en 1990 et fondatrice de l'Institut international des arts du clown et de l'association de préfiguration de l'institut des arts du clown. Bourg-Saint-Andeol.

³²³ APIAC, Revue : *Rencontres des clowns*, Bourg-Saint-Andéol, décembre 2001, p. 44.

prêt à jouer avec nous en toute sincérité et ne cherche pas de reconnaissance. Le clown premier est l'acteur, son nez rouge et les éléments à articuler dans son jeu : le dérisoire, le bide et l'exploit.

La technique est donc découverte par les comédiens, par les groupes. En Colombie, ils sont tous passés par ce processus de devenir un clown, puis de façon collective chercheront à transformer ces faiblesses personnelles en force théâtrale dans un spectacle. Cette découverte pédagogique de la création du clown marque la renaissance du clown chez les acteurs contemporains colombiens. Les comédiens du théâtre *costumbrista*, les comiques populaires des fêtes folkloriques, les comédiens empiriques, les clowns de la rue, les clowns d'espaces publics, connaissent au moment actuel cette pédagogie, elle se transmet comme une vraie clé pour leur démarche de création du clown de chacun.

La recherche à travers l'improvisation de l'état individuel de chaque acteur pour devenir clown, est d'une certaine manière la même pour la grande majorité des pédagogues du clown actuels. Cependant il y en a qui ont basé leurs méthodes sur des expériences artistiques personnelles, ou sur des formations professionnelles ou on fait un mélange de tous ces parcours. De même que le clown est une création de la personne, l'accouchement des élèves clowns dépend aussi de la personne qui guide ses transformations et ses trouvailles. Une chose est certaine : le difficile accès qu'on peut avoir aux méthodes concrètes des pédagogues du clown à l'heure actuelle. Nous avons pu constater lors de notre participation aux cours d'un éventail de pédagogues, que les exercices qui constituent leurs méthodes sont à peu près les mêmes exercices d'improvisation pour pousser l'acteur à trouver l'état clown et pour en faire une création. Un état clown se compose des éléments sémiotiques développés antérieurement. Néanmoins il est absolument fondamental de remarquer que le même exercice peut produire des résultats différents dans chaque improvisation, même si c'est le même acteur qui le réalise. Et que l'accompagnement et la critique du pédagogue constituent parfois le tout de la réussite ou le véritable échec du clown apprenti.

Mis à part tous les grands enseignements de Lecoq pour plusieurs générations, nous considérons que le véritable outil qu'il apporte encore aux nouveaux clowns, aux écoles en

création comme aux formations pédagogiques et au style clownesque, est de concevoir le devenir clown comme un processus accompagné par la présence du maître, la présence d'un être inspiré ou fou qui collabore à la recherche de l'acteur vers cet état naïf et vulnérable qui donne lieu à l'existence de l'antilogique individuelle.

Tout comme la figure du metteur en scène, dans le milieu créatif en Colombie, la figure du maître dans le sens le plus bienveillant est difficile à admettre. C'est pourtant à partir des pratiques individuelles enseignées lors des stages et des rencontres que les clowns vont transmettre leurs savoirs qui permettra de générer peu à peu une méthode collective de création clownesque afin d'assimiler l'apprentissage et de le mener ensuite vers la création.

3.4.2 *De l'acteur engagé à la leçon des émotions d'après le pédagogue Jesus Jara.*

« Les jouets d'un clown sont ses émotions ! » disait le clown et pédagogue espagnol Jésus Jara lors de son atelier à Medellin en 1997. Jésus Jara est l'auteur du livre *El clown un navegante de las emociones*,³²⁴ (Le clown, un navigant des émotions). Il s'est formé au sein de différentes écoles internationales, avec les clowns *Colombaioni*, le *Bataclown* et Eric de Bont. Dès 1983, comme pédagogue théâtral, il donne des cours de clown. Son livre est une référence de l'art du clown en Colombie car c'est le seul livre de pédagogie du clown écrit en espagnol, permettant au lecteur une introduction au monde du clown. A part le livre de Jesus Jara, il n'existe pas encore une bibliographie sur le clown et la formation du clown disponible en espagnol. Cependant, il existe beaucoup de bibliographie sur la théorie et la poétique du clown, mais aucun livre ne porte sur les exercices précis d'improvisation pour aborder la création et l'apprentissage du clown. Même les livres de Lecoq ne contiennent pas d'information à ce sujet, c'est pour cette raison que nous annexerons à ce travail un recueil de plus de deux cents exercices différents d'improvisation développés par différents pédagogues et clowns lors de stages en Colombie³²⁵.

³²⁴Jesús JARA, *El clown, un navegante de las emociones*, 6^a, ed, proexdra, Sevilla, 2010.

³²⁵ Voir *Annexes*.

A la question « Qu'est-ce que le clown pour toi ? » Jesús Jara répond : « Pour moi, le clown représente le meilleur de l'être humain. Le clown représente la meilleure facette que nous pouvons avoir. Le clown est un être transparent qui se permet de se laisser porter par les émotions, qui vit toujours dans les problèmes, mais sans être traumatisé, sans les dramatiser. Tout au contraire, puisqu'il trouve un plaisir, un divertissement, un jeu au milieu de n'importe quelle situation. Et surtout, il a un esprit terriblement positif. Tout ce qu'il fait – et il ose tout faire – il le fait avec beaucoup d'enthousiasme. »

Pour le metteur en scène et clown Alejandro Puerta sa rencontre avec Jesús Jara est une rencontre définitive pour la création de sa compagnie de clowns à Medellin : « Dans le clown se condensent et synthétisent tous nos traits les plus reprochés, tout ce que nous cachons et réprimons pour des raisons personnelles, sociales ou culturelles. Donc, à partir du clown nous enrichissons notre auto-connaissance, agrandissons et amplifions tous nos registres émotionnels, comportementaux et vitaux. De cette façon, découvrir notre clown se convertit en une aventure passionnante, amusante et libératrice. Appropriée à n'importe quelle personne, professionnel du théâtre ou non, qui désire connaître ou développer des aspects de sa personnalité engourdis par la routine et les normes sociales, nous nous trouvons donc devant une forme d'expression et de communication directe, spontanée et primaire, avec laquelle nous pourrions récupérer le plaisir du jeu et les états de sensibilité maximale, dans lesquels nous sentons et réagissons au-delà du conventionnalisme et des coutumes ».

Des leçons sur les émotions et de l'influence de Jesús Jara, les clowns *d'Infusion* disent avoir appris deux choses vitales pour le jeu du clown : « la tendresse et l'importance des émotions »

Le clown est quelqu'un qui vit, sent et réagit de toutes les manières qu'une personne peut inscrire dans n'importe quel moment de sa vie : l'enfance, l'adolescence, la maturité et la vieillesse. Le clown diffère d'un personnage théâtral parce que celui-ci est composé de toute une série de caractéristiques données par l'auteur, le directeur, les créateurs, la dramaturgie ou les autres personnages. Au contraire, le clown a comme référence nous-mêmes quand nous nous glissons vers cet autre « je » qui est notre clown. On pourrait dire que dans le clown

nous trouvons notre meilleur autre « je », celui qui est plus sincère, primaire, passionné et transparent.

« Ses grandes vérités :

- Le clown est toujours et doit être AUTHENTIQUE.
- Le clown est sincère et spontané.
- Le regard du clown est un miroir à travers lequel nous voyons son intérieur et notre reflet en lui.
- Le clown est transparent. Ses intentions sont vues, même quand il essaie de tromper.
- Le clown est complexe c'est-à-dire composé de la multitude d'éléments qui forment les traits multiples de sa personnalité, ce qui lui attribue une grande richesse expressive et personnelle.

Ses émotions : parmi toutes les émotions qui habitent un clown, l'une d'entre elles est indispensable : la tendresse.

- Dans le registre émotionnel d'un clown, celui-ci peut passer d'un état à l'autre avec la même rapidité qu'il sent à l'intérieur de soi.
- Le clown n'exagère pas. S'il le fait, c'est grâce à sa passion, qu'il fait croire à la véracité de son exagération.
- Le clown a une bonne estime de soi. Croit en son intelligence, même si celle-ci le trahit, ce qui arrive fréquemment.

Sa relation avec le monde extérieur :

- Le clown est curieux devant le monde.
- Le clown ne cherche pas de problèmes. Il les trouve ... constamment.
- Le clown ne cherche pas à provoquer le rire. Celui-ci se produit comme conséquence du choc entre son esprit et sa logique, d'un côté, et ceux de la société de l'autre.

Sa dualité :

- Le clown condense en soi Don Quichotte et Sancho Panza. Il est idéaliste et pragmatique. Un rêveur et un réaliste.

- Le clown est quelqu'un avec de grands projets et des objectifs, mais au cours du chemin il a l'habitude de trouver des petites choses qui attirent son attention et elles se transforment en priorités.
- Le clown peut être fragile ou dur, fort ou faible. Tout dépend de son état d'âme, de ses motivations et de sa solitude ou compagnie.

Ses actions :

- Dans la manière de se comporter du clown, les sottises n'existent pas. Tout ce qu'il fait possède une justification. Cela change n'importe quelle action, même la plus absurde, en quelque chose de normal.
- Le clown reste dans un état constant de sensibilité maximale c'est-à-dire qu'il n'est pas obligé de faire quelque chose, l'écoute de soi-même et du public, le poussent à agir.
- Le clown trouve toujours la solution à n'importe quel problème, bien que ce soit une solution clown. C'est impensable pour n'importe quelle autre personne, mais satisfaisant pour lui et cohérent avec sa manière d'être.
- Il est un esprit libre qui vit et agit avec sincérité, en cohérence avec ses sentiments. »³²⁶

De la leçon du clown d'après Jesus Jara, se dégage un enseignement fondamental pour la renaissance du langage du clown dans la Colombie actuelle, c'est la différence claire entre le fait de recréer un personnage différent de soi et celui de créer un clown, c'est la compréhension de l'état de sincérité maximale de l'acteur clown. Pour les artistes empiriques, pour les acteurs comiques populaires, c'est une véritable expérience d'apprendre cet état de sincérité avec le clown. Nous avons eu l'occasion de rencontrer grand nombre de clowns et nous constatons à quel point cet apprentissage est un point sensible pour les clowns dits professionnels et les débutants. Cet apprentissage est le moteur des grandes émotions chez les comiques, acteurs, humoristes, etc., nous permettant de casser de grands malentendus de l'art de faire rire.

³²⁶ Jesús JARA, *El clown, un navegante de las emociones*. 2^a ed, colección "Temas de Educación Artística, Sevilla, 2010, p. 74-75.

3.4.3 *La leçon de la folie d'après le fou professionnel Jango Edwards.*

Le clown américain Jango Edwards proclamait lors de son atelier en 2008 : « Le clown, c'est comme faire l'amour avec tout le monde »³²⁷. Depuis 1970, il a choisi de s'investir dans la maîtrise de l'art du clown, non pas en tant que profession, mais plutôt comme style de vie, une sorte de religion qu'il aime appeler « l'Eglise du sourire ». Jango Edwards est un clown libre dans tous le sens du terme. Il s'est produit constamment en Europe et aux Etats-Unis.

Depuis 2007 il dirige son propre cabaret à Barcelone, et il y a installé l'Université des clowns modernes. Dans ses stages il parle d'une découverte de soi-même, de risquer le ridicule au maximum et de la forme technique du comique. Les spectacles de Jango Edwards sont d'un grand contenu burlesque : il se moque de tous et de tout. Il a créé *The foolsmilitia* aux Etats-Unis où il est contraint de démontrer qu'il n'est pas terroriste. Cependant, il est porteur dans sa pédagogie d'une grande dose de tendresse, expliquant à tous ceux qui veulent devenir clown que l'émotion la plus belle du clown reste la tendresse et qu'il faut aimer le public au point de tout faire pour le divertir.

« Un clown, explique Jango Edwards, est un fou professionnel, l'art du clown est en train de renaître dans le monde, l'humour est quelque chose de très sérieux. »

La rencontre avec le clown Jango Edwards en 2008 a été d'une grande influence pour les artistes en Colombie, car il les poussera loin dans leurs buts, en leur montrant que le clown peut tout faire, oser et risquer véritablement sa propre personne pour réveiller le public. Ce côté fou et rempli d'énergie chez le clown restait un peu à la marge de la scène et du nez rouge. Avec la rencontre de ce clown, plusieurs artistes à Medellin et à Bogota se sont mis à créer et risquer davantage. Le groupe *Infusion*, à la suite de ce stage, créera des projets comme *En obra negra* (Œuvre noire) tandis que des clowns de Bogotá ont décidé de parcourir le pays en jouant pour les enfants défavorisés, voyageant sans subventions, sans financement, et jusqu'à des endroits très reculés dans la forêt colombienne.

³²⁷ Voir *Annexes, Stage avec le clown Jango Edwards.*

3.4.4 *La leçon du clown zen d'après Moshe Cohen,*

Le pédagogue et clown Moshe Cohen, fondateur de *Clown sans frontières* aux Etats-Unis a été invité en 2010 par le Festival international de mimes et clowns *Mimame*. Lors de son stage d'une semaine il a développé un travail de recherche et une exploration de l'humour avec les clowns colombiens. Moshe Cohen part de l'écoute attentive des impulsions et du vrai sentiment qui existe à l'intérieur de chaque clown, mais aussi de la relation qui existe entre plusieurs clowns en contact avec le public.

Il propose un travail de « clown zen » et porte son attention sur l'énergie et les niveaux d'expression de l'énergie dans le corps de l'acteur clown. Pour ce travail de « clown zen », il invite à découvrir la vraie essence des émotions qui naissent dans le cœur de l'individu et au centre du corps pour qu'ensuite elles puissent être manifestées sincèrement dans le jeu et à travers les gestes, la voix, et l'expression corporelle du clown.

Pour que le regard du clown transmette une lumière, il amène les clowns à la recherche du plaisir et de la complicité dans le jeu, en partant des techniques du Chi-Kung et du Butô japonais pour le travail de l'énergie, techniques qui permettent d'identifier et de reconnaître l'énergie originaire des impulsions et des émotions. « Le clown est communication, expliquait Moshe Cohen à plusieurs reprises pendant son stage : il s'agit de communiquer à l'extérieur, l'intérieur, ce que le clown ressent. »

Pour le développement du jeu de clown des participants, son travail de l'écoute à partir de la concentration de l'énergie, dans le geste et dans les actions est intéressant. Dans la culture Latino-Américaine l'énergie est toujours exprimée de façon gestuelle et forte, et cela a été d'autant plus difficile et en même temps enrichissant pour les clowns de travailler sur une énergie contenue. La participation de Moshe Cohen lors du Festival et du *Clownencuentro* a permis d'inviter des artistes de tout le pays et de rassembler autour de sa pédagogie plusieurs formes de clowns colombiens, nous permettant de comprendre et de faire un état des lieux du jeu de clown en Colombie.

Après ce rapide bilan des apports des pédagogues, nous allons maintenant développer l'analyse des créations clownesques collectives avec l'exemple de la compagnie de théâtre *Infusion*.

3.4.5 La leçon de la vulnérabilité d'après Caroline Dream

Caroline Dream, anglaise installée à Barcelone, clown et pédagogue depuis vingt ans, donnait lors de sa participation à des stages/conférences présentant son récent livre : *Desde mi payaso* (2012) en Colombie, une leçon d'amour à propos de la pédagogie du clown, basée selon son expérience sur une forme de partage de la vulnérabilité des individus clowns. « L'art du clown comme toutes les arts, exige que tu sois un canal d'expression créative, c'est pour cela que pour découvrir le clown en soi, peu importe l'âge, les études antérieures, et encore moins d'avoir une personnalité comique. La seule condition essentielle est d'être prêt à partager son être avec humilité et humanité, en sachant que ce singulier apprentissage n'a pas de but prévisible »³²⁸

Pour aboutir à cet objectif, l'état le plus intéressant dans lequel doit se trouver l'acteur est l'état de non défense, l'acteur ne doit pas éviter que les choses arrivent, l'individu ne doit pas éviter l'échec, et de plus il doit le partager. La formule est donc d'encaisser l'échec et d'aimer se retrouver dedans. Une pédagogie tout à fait révélatrice à l'égard du monde contemporain qui prépare les individus pour le succès évitant à tout prix l'échec.

L'expérience de cette pédagogue a été en 2012 un apport fondamental lors des activités du *clownencuentro* ; le croissant intérêt des acteurs et clowns colombiens pour la formation, révélait dans cette rencontre un important pas dans la recherche et pratique du langage et la poétique du clown actuel. Dans les annexes nous joignons quelques exercices de sa démarche pédagogique.

³²⁸ Caroline DREAM, *El payaso que hay en ti*, Coll clownplanet, Barcelone, 2012, p.24.

3.5 La compagnie théâtrale *Infusion* : prendre l'essence pour en faire une boisson

« Le clown est une âme parallèle qui se comporte en sens contraire, parce qu'elle est très proche de ce que nous sommes en réalité. Il n'y a pas de personnage, il n'y a pas de masques, même si nous utilisons le nez rouge, le plus petit masque du monde. Nous dissimulons normalement nos échecs, nos ridicules, mais dans le clown ce sont des choses qui sortent, ce n'est pas intentionnel. C'est un territoire dramatique où nous pouvons trouver l'absurde, les parodies. Le clown fait tout un travail méthodique, commun et individuel, qui se dévoile selon les différentes personnes. Chacun de nous est un clown différent. Souvent quand on remplace un personnage dans une pièce on se rend compte que toute la création se transforme avec ce clown-là » commente Alejandro Puerto, lorsqu'il parle de ses principes de travail sur le clown avec son groupe.

Le comédien Alejandro Puerto est le metteur en scène de la compagnie théâtrale *Infusion*. Très jeune il travaillait dans la compagnie de théâtre de rue de Medellin *Barrio Comparsa*, un groupe présentant des spectacles dans les quartiers populaires de la ville. Il participait à un spectacle nommé *Inventario de sueños*, (Inventaire des rêves) à l'époque où il fallait protéger les enfants des quartiers pauvres de la délinquance et de la violence. Les metteurs en scène étaient David Salvador, acrobate et « Pestañas » (le nom de clown d'un membre du groupe), jeune et passionné par le théâtre de rue.

« Nous nous mettions sur des échasses, nous nous maquillions, nous dansions le tango sur des échasses, nous étions des *payasos* dans la rue ; on savait qu'il fallait trébucher partout pour faire rire, et ça marchait...les gens aimaient beaucoup nos comparses » raconte Alejandro.

Alejandro fera ensuite des études de théâtre dans l'École populaire des arts de Medellin, aujourd'hui disparue. Dans cette école, la formation durait quatre années, les professeurs de l'école étant les élèves du théâtre de l'Université d'Antioquia.

« C'étaient les mêmes partout, les professeurs à l'université étaient des autodidactes, parmi eux, des élèves des écoles de Cali et Bogotá qui avaient fondé le département de théâtre à l'Université en 1980 ».

En 2000, Alejandro participe au festival *Mimame* avec le spectacle de *Barrio Comparsa* et rencontre le maître de clown Ana Vasquez de Castro qui venait d'Espagne comme invitée. C'est dans cette édition du festival *Mimame* que des élèves de la technique de Jacques Lecoq se font connaître à Medellin. Plusieurs artistes invités avaient une formation de l'école de Lecoq ou étaient des élèves des élèves de Lecoq.

« Dans ces festivals, on fait des rencontres très importantes. J'ai connu le clown chilien Oscar Zimmerman qui nous a raconté qu'au Chili, l'élève de Lecoq Rodrigo Malbran avait fondé *l'École internationale du geste et de l'image de la Mancha*, accrédité par Lecoq lui-même. Puis en 2004, j'ai rencontré le maître espagnol clown Jesus Jara et je me suis dit : je veux faire du clown ! » Explique Alejandro.

En 2005, Alejandro Puerta fait ses valises, part pour le Chili, entre à l'École de la *Mancha* à Santiago du Chili, fait les deux années de formation plus l'année de spécialisation en pédagogie.

« De l'expérience à l'École de la *Mancha*, j'ai retenu l'esprit constant de création. Tous les huit jours les élèves devaient présenter des numéros, des résultats, de mime, de masque neutre, expression corporelle, chœur tragique, mouvement, clown, etc. C'était comme un délire, tout le temps on était en train de créer quelque chose, il fallait matérialiser en très peu de temps nos idées. C'était différent de ce que j'avais appris à l'École du théâtre à Medellin ; nous avions beaucoup d'énergie, beaucoup de disposition mais pas l'exigence de présenter des résultats pour le public. A la *Mancha*,

dans les présentations hebdomadaires on choisissait les meilleures pour la représentation de fin de semestre. Il y avait un grand souci de qualité. »

En 2008, Alejandro retourne en Colombie et crée avec un ancien ami du théâtre le groupe *Infusion*. A cette initiative se joignent des amis comédiens et des clowns. La même année, tous les membres de la troupe suivent la formation de clown de l'Université d'Antioquia³²⁹.

« C'était une rencontre très importante pour moi, d'un côté j'avais appris le clown à l'École de la *Mancha* et j'avais travaillé avec un groupe de clowns au Chili qui s'appelait *Trifulca*, dénommé ainsi parce qu'on venait de plusieurs pays d'Amérique latine, et c'était très drôle de travailler ensemble. Puis quand j'arrive à Medellin, avec le rêve de créer des spectacles du clown à partir de notre réalité, je retrouve à l'Université d'Antioquia, Ana Milena Velasquez, qui avait créé un diplôme de formation continue de clown en 2006 et dont c'était la deuxième promotion. Plusieurs de mes amis suivaient le cours du diplôme, alors nous avons donc uni nos efforts et formé le groupe *Infusion* [...] *Infusion* veut dire prendre l'essence de quelque chose pour en faire une boisson » explique Alejandro.

Depuis que la troupe s'est formée dans l'art du clown, *Infusion* a créé quatre spectacles avec beaucoup de succès à Medellin, puis au Chili, en Argentine, en Equateur, au Pérou, au Venezuela et dans plusieurs villes de Colombie. Dans le premier spectacle : *Clown, el espectáculo* (clown, le spectacle) ils construisent les entrées de chacun des clowns et parodient en quelque sorte les idées du monde consumériste d'aujourd'hui : les clowns obsédés par la minceur, par l'amour idéal, etc. Leur deuxième création, *Expedicion Clown* (Expédition clown), traite le sujet de la télé réalité, des programmes de télé organisant des concours et enregistrant la vie réelle des participants. Dans leur troisième création, *Ni aqui, ni allà*, (N'ici ni là-bas), des clowns inventent des guerres et montrent à quel point celles-ci n'ont pas de sens et leur quatrième création, *En obra negra*, (En œuvre noire) mélange le

³²⁹ La formation continue du *Diploma de clown* a été créée à l'Université d'Antioquia en 2006, avec un contenu pratique de 160 heures de formations distribuées en cours de 30 heures, donnés par des maîtres clowns nationaux et internationaux invités par l'université publique.

clown et le bouffon avec une forte dénonciation de la corruption des partis politiques colombiens et de la manipulation par les médias des informations sur la violence.

La première chose qui impressionne après avoir assisté à plusieurs répétitions de la compagnie de clowns *Infusion*, c'est son sérieux et la vocation théâtrale de ses membres. Les répétitions commencent ponctuellement, le matin très tôt, tous les jours de la semaine avec des exercices préliminaires de gymnastique, de technique vocale. Les acteurs s'exercent avec sauts de corde, relâchement musculaire, exercices gestuels et vocaux et peu à peu commence un bavardage amical jusqu'à ce que le groupe se dispose physiquement et émotionnellement et soit prêt à commencer ses activités. Alejandro nous explique :

« Il s'agit de trouver collectivement un état de disposition pour créer, écouter le corps. Souvent, tout le groupe me demande « où allons-nous ? », et je réponds toujours : « ne m'en demandez pas autant, il faut risquer, chercher, donner de la confiance à l'élan et le suivre. Pour moi, le groupe est très important, nous créons ensemble, mais je ne suis pas le metteur en scène. Il s'agit de suivre notre instinct créatif ».

La création commence par une improvisation basée sur le sujet que l'on veut monter. Mais bien avant que le groupe n'entre dans l'étape d'improvisation, le sujet a été exhaustivement étudié dans un travail d'analyse théorique. (Dans la création collective, ce travail reçoit le nom de *trabajo de mesa* (travail à la table).) Durant cette première étape, le groupe se réunit quotidiennement pour lire, discuter et proposer des règles de montage. C'est un travail long et difficile pour lequel chaque membre fait des efforts personnels et l'équipe prend conscience d'un travail collectif très organisé. Dans la méthode de la création collective il est très important de connaître les différents points de vue de l'équipe, puis de partager l'information afin de que tout le monde ait assez d'outils au moment de l'improvisation.

« A la *Mancha*, j'ai appris à travailler à partir du chaos, les professeurs ne nous donnaient jamais de réponses, ils nous disaient toujours d'attendre. Ils disaient : « c'est après que tu vas comprendre », affirme Alejandro.

Dans le travail collectif, le partage des réflexions, des éléments sur le sujet choisi est très important. Le chaos est un moteur collectif et non pas individuel.

Dans ce processus initial de recherche, des professionnels des sujets et parfois des spécialistes contribuent au travail théâtral. A partir de ces informations de petits groupes sont organisés pour résoudre des problèmes concrets. Par exemple, s'il faut lire et s'informer sur des sujets d'actualité, ils vont demander aux journalistes, aux personnes qui peuvent leur donner des éléments et des idées pour le travail créatif.

Durant l'étape de création, la compagnie réalise des interventions de clown dans le milieu institutionnel pour ne pas perdre contact avec le public et pour financer le processus créateur et les nécessités économiques de chacun. Malheureusement, par tradition, pour pouvoir exercer le métier de comédien en Colombie, il faut avoir des activités annexes qui assurent un équilibre économique. Dans le cas d'*Infusion*, les membres ont des contrats avec le ministère de l'Éducation régionale pour faire des campagnes éducatives dans les écoles du département. Ce travail leur permet de consacrer un temps non rémunéré à la création. Quelques-uns sont professeurs au lycée. En Colombie le statut d'intermittent du spectacle n'existe pas et le chômage non plus. La force du collectif pour entreprendre des créations est fondamentale car le partage des tâches de gestion, de création et les activités du groupe leur assurent leur permanence.

La deuxième étape dans le processus collectif de création est la recherche d'une hypothèse de travail à travers des improvisations. Pour ce faire, l'ensemble est divisé en sous-groupes. L'un des sous-groupes tente une improvisation tandis que l'autre attend dans un autre lieu pour ne pas interférer dans la création du tableau.

On recourt d'abord à l'improvisation par arguments et on organise ensuite l'improvisation analogique (ou bien l'invention d'une situation analogue en guise de parabole). L'improvisation doit être rapide, courte et agile avec beaucoup de dynamisme. Après avoir mis en scène le sketch devant l'autre sous-groupe, l'un des observateurs résume oralement la scène et la commente de façon critique. Les membres de l'autre sous-groupe défendent leur représentation ou l'expliquent pour la rendre plus intelligible en cas de doute. Dans les improvisations le regard des autres est très important.

« Pour nous les réactions des spectateurs sont nécessaires, cela ne veut pas dire qu'on fait seulement des créations ou des numéros que le public accepte. Nous remarquons les réactions du public, le rire, le silence, l'accord, le désaccord, toutes les réactions sont importantes. On sent que ça ne marche pas, quand il n'y a pas de réactions dans le public. On se dit en tant que clown et en tant que spectateur, ça ne marche pas... »
Souligne Alejandro.

L'improvisation et la critique constructive sont les deux éléments dialectiques qui forment l'unité pour définir l'image scénique dans une création clownesque collective. L'improvisation est critiquée du point de vue formel et thématique, c'est-à-dire son effectivité artistique dans les aspects du langage du clown et son impact idéologique et émotionnel chez le spectateur. Le sous-groupe observateur se met, alors, à être acteur et à son tour se soumet aux critiques de ses collègues. Le processus laborieux apporte des conclusions qui vont établir les images, numéros, situations finales, sans être définitives.

Pendant ce temps le rôle d'Alejandro est celui d'un guide. Il entend des arguments, tire des conclusions et synthétise l'action pour ensuite approuver le résultat le plus convaincant. Il est pour ainsi dire le metteur en scène du groupe. Parfois ses choix ne sont pas les bons au moment de confronter la pièce au public, cependant c'est lui qui définit les choix pendant la création.

La troisième étape, la construction de la pièce, est la plus difficile. Pendant cette période, on commence à écrire le texte et le montage est déjà plus ou moins définitif. A ce moment les lignes structurelles sont définies, les personnages des clowns acquièrent les fonctions qu'ils vont accomplir sur la scène. On configure tous les éléments organisés une fois de plus par des équipes de travail chargées des différents aspects. L'équipe de mise en scène se charge de faire des recherches et de proposer pour le montage les accessoires, les costumes, et la scénographie. L'équipe de dramaturgie se forme pour avancer dans la rédaction des textes et pour approfondir les problèmes de caractère littéraire de la pièce. L'équipe de gestion et de diffusion commence tout un travail de publicité et de rendez-vous pour vendre et signer des contrats avec des salles.

Les comédiens sont acteurs, clowns, techniciens, dramaturges, costumiers, dessinateurs, etc. l'expression « homme de théâtre » dans notre pays est souvent une expression qui se porte avec beaucoup de dignité, elle contient cependant aussi la face très compliquée du métier. Les créations artistiques qui comptent avec des équipes de techniciens et des professionnels de gestion et de publicité sont très rares. Le métier d'acteur ne s'entend pas seulement dans l'aspect créatif du jeu ou du rôle : être acteur en Colombie, c'est prendre une part active à tout le montage théâtral.

L'étape finale est la plus délicate car elle implique de découvrir si tout le travail collectif des étapes antérieures a été bien fait. L'engagement du groupe tourne autour des formes à donner à la pièce pour la présenter au public. Il s'impose, alors, de perfectionner l'œuvre pendant les répétitions générales et de constater le travail avec le public. De cette constatation sont tirées les conclusions profitables qui peuvent générer des changements substantiels à la structure du spectacle. Dans ce forum initial, les contradictions et les erreurs sont découvertes, et parfois réclament une nouvelle configuration de certaines parties du travail. Le spectacle suit un processus dynamique de modification et d'adaptation au public.

En opposition au théâtre d'auteur, le spectacle final issu d'une création collective apparaît bien après le début des représentations. De plus, dans les spectacles de clown et dans le cas d'*Infusion* particulièrement, une place importante est laissée à l'improvisation en plein

spectacle. Le jeu du clown doit s'adapter aux réactions du public pendant la représentation, car le temps du clown étant le présent il lui ouvre un espace important de création dans le feu de l'action.

3.6 La création clownesque collective une *micro-politique* de résistance par la *poelitique* des clowns

« Le clown représente, encore plus aujourd'hui qu'hier, notre espoir »³³⁰ dit Serge Martin. La renaissance du clown, sa représentation et sa construction dans la Colombie contemporaine transforment les clowns en un symbole de résistance vis-à-vis de la macro politique. Le clown est une sorte de micro politique de résistance dans la société actuelle, « populaire et présent sur le terrain mondial et social depuis les années soixante-dix, le clown est sans doute celui qui s'inscrit le mieux dans cette lignée historique des fous et des personnages comiques de places publiques. Comme le Joker des jeux des cartes, il est porteur d'ambiguïté (il s'insère dans le jeu et, en même temps, il transgresse les règles) et d'imprévisibilité (on ne sait jamais ce qu'il va faire ou subir). »³³¹

Il y a dans le monde contemporain un vrai surgissement de *micropolitiques* de résistance. Le centre de recherche sur le clown contemporain CRCC, en France constate l'apparition de spectacles de clowns et de compagnies de clowns d'intervention sociale au niveau mondial, qui sont en prise sur les enjeux politiques actuels (pouvoir, écologie, travail, consommation, exclusion, santé, violence, etc.) « Les clowns font du funambulisme dans le champ du politique ce qui est tout à fait périlleux et revigorant ! Car en ce temps de crise(s) aigue(s) il est bon de retrouver le paradoxe d'Erasme à propos du « fol sage » : si le monde est fou, écoutons le fol chez qui la vérité trouve refuge ! »³³²

³³⁰ Serge MARTIN, in revue *Culture clown, le clown et le politique*, « le clown provoque une envie de se libérer », numéro 15, Février, 2009, p. 3.

³³¹ Jean Bernard BONANGE, in revue *Culture clown, le clown et le politique*, « présence poétique et fonction politique des clowns », numéro 15 Février, 2009, p. 1.

³³² *Ibid.*

Afin de contextualiser notre propos, de voir la création clownesque collective comme une forme de *micropolitique* de résistance à travers la *poélitique* du clown, il est fondamental de développer le mot *poélitique* proposé par Jean Bernard Bonange, suite aux réflexions du centre de recherche scientifique du clown contemporain CRCC, consignés dans leur revue *Culture clown* consacré au « clown et au politique ». « L'article « le » placé devant « politique » n'est pas une coquille puisque nous voulons voir comment les clowns se confrontent non pas à la vie politique mais au politique qui concerne l'organisation de la vie des hommes en société »³³³. L'expression *poélitique*, en référence au jeu du clown, nous paraît créer une formulation tout à fait liée au langage clownesque et aux caractéristiques que l'on retrouve dans le développement de cet art dans la création clownesque collective en Colombie contemporaine.

La pratique scénique du clown dans la Colombie contemporaine est une forme de politique ludique³³⁴, le clown est politique par la nature même de son existence et non par les sujets qu'il aborde, de plus le théâtre, comme le clown sont une pratique naturellement anticapitaliste, anti-impérialiste, anti-globalisatrice et anti hégémonique³³⁵.

Eduardo Pavlovski a défini son concept de micro politique de la résistance en diverses occasions, mais plus précisément dans son livre *La Etica del cuerpo*³³⁶ (L'éthique du corps). Pavlovski y définit le micro politique comme ces « expériences qui ne peuvent pas seulement s'expliquer par l'histoire mais qui sont des déviations de l'histoire »³³⁷. Conformément à Deleuze et à Guattari, Pavlovski soutient que l'option de résistance est dans la création de lignes de fuite, échappant toujours aux territoires durs.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ Eduardo Pavlosky, *Micropolitica de la resistencia*, Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1999, p. 162.

³³⁵ Jorge DUBATTI, *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Villafañe, Juano. Buenos Aires, Atuel, 2007. La revista del CCC [en línea] /avril 2008, n°2.

Disponible sur internet : www.centrocultural.coop/revista/articulo/52/

³³⁶ Eduardo PAVLOSKY, Jorge DUBATTI, *La ética del cuerpo, nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Atuel 2001, p. 149.

³³⁷ *Ibid.*, pp 147-149.

Dans les flux culturels actuels, le théâtre est une zone de résistance, de résilience et de transformation³³⁸, affirme Dubatti. Le théâtre comme force micro politique de résistance propose de créer d'autres possibilités de sociabilité et de subjectivité contre le néolibéralisme, la droite internationale, l'empire, la globalisation entendue comme homogénéisation culturelle grâce à la construction de multiples conceptions micro politiques, non alignées dans un front commun, expressions de molécularité.

La création clownesque collective acquiert en conséquence une fonction micro politique – et non macro politique – de construction d'autres territorialités de subjectivité alternative. Le théâtre comme évènement et zone d'expérience³³⁹, se transforme en métaphore épistémologique du contrepouvoir et, par le *convivio*³⁴⁰, en outil de résistance contre la déterritorialisation des réseaux communicationnels, contre l'homogénéisation culturelle de la globalisation, contre l'insignifiance, l'oubli et la trivialité, contre la pensée unique, contre l'hégémonie du capitalisme autoritaire, contre la perte du principe de réalité, contre la spectacularisation du social et la perte de la pratique sociale. La micro politique de résistance affirme que le théâtre n'est pas en crise, mais en lutte.

Le clown incarne la valeur de la micro politique. Le point de vue du clown, exprimé dans son jeu, est un acte fondamentalement politique, *poétique*. Son expression est libre et sans contraintes, comme ne peut pas l'être un personnage de pièce théâtrale classique lié au texte ou à la représentation d'un personnage dans la société. Le clown, en soi, est un être libre et sa façon de communiquer par des codes et signes poétiques peut le rendre plus ou moins politique. Le fait de dire « politique » ne veut pas forcément relier le clown ou son langage à un parti ou à un mouvement idéologique. Il ne fait pas de macro politique. La politique du clown, c'est le politique de son personnage, cet acte de communication libre qui s'installe entre son jeu et la réception du public. Ainsi, le *convivio* dans la création clownesque

³³⁸ Jorge DUBATTI, *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Villafañe, Juano. Buenos Aires, Atuel, 2007. La revista del CCC [en línea] /avril 2008, n°2.
sur internet : www.centrocultural.coop/revista/articulo/52/

³³⁹ *Ibid.*,

³⁴⁰ Jorge Dubatti postule la théâtralité comme un “*acontecimiento convivial*” (événement convivial) au fondement d'une expérience *poética* propre au théâtre, entendu comme la rencontre co-présenciale d'artistes, techniciens et spectateurs. Affirmant que par le *convivio*, le théâtre renvoie constamment à un événement ancestral par la réunion des corps.

collective est *poétique* et récupère les valeurs ancestrales de l'autodérision et du rire collectif.

Le clown, par son langage, sa création, son écriture et toute sa composition sémiotique porte en soi une poésie. Il compose et décompose ses symboles et ses codes de communication en commençant par le premier et plus important qui l'éloigne du théâtre traditionnel : la non-existence du quatrième mur, fait qui le rapproche du public. La poétique du clown est basée sur les aspects visuels du personnage, hérités d'une histoire millénaire pleine de transformations. Les aspects du jeu et du comportement du personnage clownesque enrichissent ces transformations à travers le temps et son interrelation avec d'autres langages artistiques. Le politique aura un rapport plus précis avec sa nature et son pouvoir de communication à cause de sa proximité et de sa relation avec le spectateur, relation lui permettant d'être un artiste dénonciateur, transparent, transgresseur et éclairer. « On y perçoit que le clown, double dérisoire de l'homme, remet l'être humain et la vie au centre du politique. Venu de la périphérie, il remplit dans la vie sociale une fonction de signal d'alarme salutaire et réjouissant »³⁴¹.

Dans le cas d'acteurs comiques comme le bouffon, les burlesques ou quelques humoristes, son langage et sa poésie peuvent être directement associés à une critique politique de la réalité ou de la société dans le *convivio*. Dans le cas du clown, le politique est un acte de dérision en lui-même, c'est-à-dire que c'est à travers son expérience dans le jeu que le spectateur peut ressentir une force, un pouvoir dénonciateur ou un point de vue différent de la réalité. En aucun cas le clown n'est déclencheur conscient d'une réflexion politique. Quand il le fait, il risque de se trouver enfermé, ou il le fait en débordant d'imagination. Le clown est une victime et là est sa force de conscientisation. Le regard du clown est vital, le regard qu'il porte sur la situation et sa façon d'agir contre la normalité, contre la raison, contre l'autorité. C'est dans son regard qu'habite sa force de résistance.

Le clown n'est pas décalé, ce n'est pas un fou ou un type qui peut dire n'importe quoi. Le clown voit différemment certes, il porte dans son antilogique, un regard qui le rend proche de

³⁴¹Jean Bernard BONANGE, op. cit., *Ibid*, p. 1.

la folie vis-à-vis de lois dites « logiques » de la société. C'est sa façon de transmettre et de partager qui est décalée : « Il nous offre un autre angle de vue, comme chaque acte artistique, mais son angle touche le cœur du sujet. Les "bides" continus qui égrainent sa vie, c'est-à-dire les chutes, les moments de perdition où il se trouve dépourvu de solution, et le fait qu'il reste en vie, ouvert et transparent, nous transmettent l'espoir qu'il est possible de surmonter toutes les difficultés. Le clown n'est pas atteint parce qu'il croit. Il croit en tout. Il croit en l'être humain sans aucun discours ni démonstration. Sa foi le préserve, lui permet de continuer avec la même énorme générosité. Sa poésie ne disparaît pas »³⁴².

Le contexte du clown peut faire de sa présence une énorme force *poétique*. Dans notre monde de cruauté, de haine, de guerre fratricide, montrer la beauté, le dépassement de soi, la fragilité, l'échec et la bêtise est d'un énorme pouvoir de résistance puisque dire liberté, tout en restant vulnérable, c'est déjà casser les limites imposées par les lois de la société. « Le clown poétique est au service du clown politique et vice versa. [...] Est-ce que ça change un peu leur perception du monde d'avoir en face ce personnage de clown qui, sincère, dans l'extravagance ou le petit, la cruauté ou la douceur, s'amuse à partager des événements avec eux, en faisant le plein d'émotions ? Je crois que l'acte artistique du clown sert de catalyseur, d'exemple pour la vie, en participant au réveil des rêves de la vie. »³⁴³

Le clown, est un exemple pour les plus faibles, les déshérités, le commun des mortels. Il nous montre dans le *convivio*, que ce qu'il fait, tout le monde peut le faire, et il amène l'humour en toute circonstance. Outre son implication dans le questionnement social, la revendication et le combat citoyen, le clown propose des espaces de communication avec une certaine légèreté, grâce et humour, ces instants de rire et de tendresse qui font aussi l'homme. Le clown place aussi la relation au niveau culturel et non seulement autour du lien social. Dans ce qu'il explore du politique, le clown va au-delà du combat social et il peut être considéré comme un vecteur d'espoir. Il faut bien sûr savoir pondérer ces mots avec beaucoup d'humilité car si le clown révèle, il ne le fera qu'à partir de ce qui est donné par chacun. « Le clown n'a rien d'un « surhomme » ou d'un meneur de foule. Le clown n'a rien d'un guerrier et s'il est un peu

³⁴² Serge MARTIN, in *Culture Clown: Le clown et le politique*. « Le clown provoque une envie de se libérer », N° 15, Février 2009, Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, p. 3.

³⁴³ Jean BARBAROUX, in *Culture Clown: Le clown et le politique*. « Politiclown et clownéthique », N° 15, Février 2009, Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, p. 31.

combattant, il l'est comme le sont les poètes et les baladins, le fou du roi ou le manant. Il respire de la vie ce qu'elle exhale de plus léger et de plus beau... Alors comment ne pas croire en lui comme acteur du changement, comme l'un des acteurs clés de la cité ! »³⁴⁴

L'acte du clown resurgit en Colombie. Il conçoit une technique pour l'élaboration de spectacles dans des créations clownesques collectives, Il représente une résistance moléculaire dans chaque individu artiste qui devient clown et dans chaque groupe formé de plusieurs clowns. Il est porteur d'une micro politique pour partager sa force de résistance avec un spectateur qui vit une forme de liberté et d'espoir de changement par l'expérience du rire.

Pendant cette recherche, tous les groupes de clowns constitués, professionnels ou amateurs en Colombie ont été contactés lors des entretiens, rencontres, stages, conférences, festivals, etc. Tous, sans exception, exercent une forme de micro politique de résistance vis-à-vis du contexte social, culturel et politique colombien. Bien que la plupart d'eux n'aient pas réfléchi au processus créatif, ils travaillent tous de façon collective et organisée dans leur création de spectacles. Leurs propos et leurs motivations sont ancrés dans la réalité du pays ; la force qui porte ces clowns, est une force remplie du désir de transformation du spectateur. Ainsi par le *convivio*, la renaissance du clown en Colombie contemporaine donne forme à une expérience de résistance et une technique de création clownesque collective, dont nous allons approfondir l'étude dans l'exemple de groupe *Infusion*.

3.7 Le groupe *Infusion* jeu, passion et résistance

³⁴⁴ Jean-Pierre BESNARD in *Culture Clown: Le clown et le politique*. « Clowns, vecteurs d'espoir », N° 15, Février 2009, Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, p. 33.

Imperdibles

GESTOS

Casa Clown, propuesta del Colectivo Teatral In-Fusión

● El Colectivo Teatral In-Fusión quiere refrescar la oferta cultural en Medellín, y para cumplir con su objetivo no solo tiene nuevos espectáculos para el público, sino que abrió espacio propio para divulgar su arte.

Su lugar se llama Casa Clown y abrió sus puertas hace un mes. Allí, el colectivo presentará sus montajes de teatro gestual, invitará a otros grupos y además será espacio de formación cultural para ni-

ños, jóvenes y adultos, pues, gracias a talleres teatrales con pedagogos locales e internacionales e innovadoras propuestas.

PROGRAMACIÓN

Desde mañana y hasta el 22 de julio, el Colectivo Teatral In-Fusión presentará la obra 'Pura Carreta', una original propuesta que acerca al público a la literatura a través de la

fusión de estilos de teatro gestual, los cuales provienen del teatro popular, que desde la Edad Media lanza sus voces en plazas y parques, espacios abiertos a la muchedumbre.

"Es un teatro tipo feria en donde las letras quieren salir de los libros e impactar en la imaginación de los lectores", explica Alejandro Puerta, director de la obra.

Funciones de viernes a domingo. Boletería: 10.000 y 5.000 pesos.

DÓNDE: Carrera 44 #69-71, Manrique Central. Informes: 211 65 70 ó 212 01 67.



Las funciones de 'Pura Carreta' son viernes y sábado a las 8:00 p.m. y domingos a las 6:00 p.m.

« Il n'est pas suffisant de mettre un nez rouge et de monter sur une scène, il faut produire une sensation de changement dans les personnes : le fait que je voie un clown aujourd'hui, et que je puisse rire, ça veut dire que ça va mieux, puis j'arrive le soir à la maison, et je fais rire mes enfants, alors le lendemain mes enfants rient à l'école. Et peu à peu, il y a une transformation sociale, le rire évite la violence » soutient Alejandro Puerta.

Les créations clownesques collectives du groupe *Infusion* sont souvent un miroir décalé de la réalité qui est renvoyée au public colombien à travers l'image et la poétique du clown. Leur metteur en scène explique :

« Nos objectifs restent artistiques, nous cassons toute cette structure de théâtre psychologique qu'il y a en Colombie. Briser les mythes et créer de nouvelles

possibilités est quelque chose à laquelle les Colombiens sont très réticents. Quand les gens marchent et voient des personnes avec un nez rouge, ils commencent à dire : « Hélas ! » Il y a une autre manière. Ce n'est plus le petit clown qui amuse durant les fêtes, il y a un message là-dedans, il y a une possibilité de rire, de changer, et en outre un pouvoir du rire très fort au niveau social. Il y a beaucoup de possibilités au niveau social pour le clown en Colombie. La réalité de notre pays est effrayante, il se passe des choses difficiles à croire et il n'y a personne pour arrêter ça. Par exemple, l'abus sexuel des enfants, la violence dans les rues, les mines anti-personnelles, etc. on pourrait faire une liste sans fin. Le clown peut dénoncer et parler des choses et de plus il peut transmettre des messages par le fait de recréer un rire collectif. »

Le clown est bien dans cet état d'esprit de liberté et de légèreté qui lui permet de tout dire, même s'il ne peut le faire n'importe comment, ni avec n'importe qui. Le processus d'information et de recherche sur le sujet et sur les données pour créer le spectacle est un des moments les plus importants pour les clowns *d'Infusion*. Le clown est l'un des versants de la comédie qui est caractérisé par le fait que les personnages des protagonistes se trouvent face aux difficultés de la vie quotidienne, mus par leurs défauts vers des dénouements heureux où l'on se moque de la faiblesse humaine. Définir et réfléchir à ce propos est étroitement lié aux aspects culturels et sociaux du contexte dans lequel émerge le clown et du public à qui il s'adresse. S'il est certain que le vrai comique est universel, dans le clown on ne cesse de parler de l'homme et de son aspect dérisoire. L'aspect dérisoire de chacun contient les mythes de la société en même temps qu'ils sont les artisans du sérieux. Cependant, il y a des éléments universels et particuliers qui se mettent en mouvement dans le présent du clown pour converger en jeux de références et de résonances dans son imagination.

3.7.1 *Clown el espectáculo (clown le spectacle)*

Dans le spectacle, *Clown el espectáculo* (clown le spectacle) créé en 2007, les clowns *d'Infusion* font une critique de la société de consommation. Ils renvoient à travers les clowns victimes des produits de beauté, des régimes aminçissants, l'image d'un être humain mécanisé au point de devenir une machine d'émotions. Ainsi, certains comportements humains se réapprennent avec des manuels et les clowns sont comme des cobayes. A un moment donné

une clown nous apprend à embrasser. L'image est très *poétique* dans le sens où elle représente la décadence de la société d'aujourd'hui et voilà les clowns qui se voient embarqués dans une chaîne d'accidents car ils sont victimes des effets de la *biserialidad*, (*biserialité*).

Alfonso Sastre³⁴⁵, écrivain et philosophe espagnol contemporain, parle de *biserialidad* (« double série » ou « double effet »), c'est-à-dire de la coïncidence de deux séries qui comportent deux sens différents, qui, à leur rencontre, fondent la base du comique. C'est évident dans les cas où le comique est visible, une sorte de *comique du paradoxal* (comme dans l'humour d'Oscar Wilde), ou à l'opposé, dans le duo de cirque clown et auguste, et que l'on voit souvent chez les clowns contemporains, bien que les rôles ne soient pas si nets qu'au cirque.

Les êtres humains, ou leurs comportements, sont complexes et se caractérisent par deux séries constamment opposées : nous sommes en même temps égoïstes et altruistes ; nous aimons la solitude, mais nous ne supportons pas d'être seuls ; nous aimons les gens, cependant nous ne les supportons pas non plus ; nous aimons la nature et désirons revenir à la maison ; nous sommes une masse de vie et de mort, de mensonge et de vérité, de maladie et de santé. Les êtres humains sont des personnes comiques. Chez l'être humain vivent ensemble d'une manière merveilleuse les aspects que nous pouvons déchiffrer comme des provocateurs de comique.

La notion de *biserialidad* (« double série » ou « double effet »), hilarante est au fond du rire. Dans le clown l'homme se trouve renvoyé, identifié. Il en résulte que l'étude de l'acteur se concentre précisément sur l'étude du comportement humain en passant d'abord par lui-même.

Dans ce spectacle du groupe *Infusion*, les clowns jouent tout le temps des séries opposées qui mettent en évidence le conflit de l'être humain : une clown fait un grand discours sur l'amour propre, puis fait une critique de l'idée actuelle de la beauté des femmes de plus en plus maigres, et elle entreprend ensuite une lutte personnelle avec un énorme gâteau, elle lutte pour

³⁴⁵ Alfonso SASTRE, *Ensayo general sobre lo cómico*, Hiru, Espagne, 2002, p. 26.

ne pas le manger mais sur toute la table où est installé le gâteau il y a des cuillères cachées qu'elle arrive à trouver afin de manger son gâteau. Une clown de caractère méchant et amer apprend au public à embrasser avec un mannequin qui est un acteur clown, alors qu'elle essaie de montrer la technique et de rester indifférente à la sensation, on s'aperçoit qu'elle est prise par le plaisir et qu'au fond d'elle il s'agit d'une femme sensible.

Les clowns d'*Infusion* montrent leurs émotions désespérées d'être victimes du jeu de la consommation, ils poussent le langage du comique clownesque jusqu'au burlesque. « Qu'il nous fasse rire ou pleurer, nous reconnaissons chez le clown la plus belle part de nous-mêmes. Ainsi son effet sur nous est-il profond alors qu'il paraît parfois si léger, tant sa faculté à s'échapper des contraintes lui permet des dérives qui peuvent aller jusqu'au burlesque. Profond et léger, à la fois rire et larmes, espoir, ce n'est pas rien. Puisqu'il nous affecte si fortement, et parce que tout se voit dans son jeu, qu'il n'existe aucune tricherie, le clown provoque une envie de se libérer »³⁴⁶.

« Au tout début, nous avons décidé de créer un spectacle avec plusieurs numéros assemblés, nous voulions créer un équilibre entre des numéros de clown qui sont plus légers et des numéros plus profonds. Il y a des numéros de clowns qui font réfléchir le public et il y a des numéros qui sont moins prétentieux dans ce sens-là. Puis, après quelques présentations du spectacle, parce qu'on sentait aussi que le public commençait à peine à identifier le clown à Medellin, nous avons changé l'ordre des numéros et nous avons osé un peu plus avec des numéros plus forts comme les parodies que l'on fait de la musique colombienne, une sorte de variété clownesque. Nous avons joué le contraste des clowns classiques, le fort et le débile. Chaque numéro a un sujet spécifique mais le spectacle en sa totalité n'a pas été conçu avec un sujet. Nous avons joué dans plusieurs salles de théâtre et un jour on nous a proposé de jouer dans une salle de cabaret, et c'est dans cet espace que le spectacle a trouvé beaucoup de force, que le public venait se divertir avec des clowns excentriques » assure le groupe.

³⁴⁶ Serge MARTIN in *Culture Clown : Le clown et le politique*. « Le clown provoque une envie de se libérer », N° 15, Février 2009, Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, p. 2.

3.7.2 *Ni aqui ni alla (N'ici, ni là-bas) :*

Dans le spectacle *Ni aqui ni alla* (n'ici, ni là-bas), les clowns d'*Infusion* jouent la guerre, le non-sens de la guerre.

Des œuvres comme *En attendant Godot* de Beckett, ou le roman de Cervantès, sont construites sur la confluence, la coexistence de deux séries qui portent deux sens différents. Dans le clown contemporain, c'est lui seul qui met en œuvre ces séries, faisant un énorme jeu de miroirs entre lui et son compagnon, lui et son public.

Le spectacle présente trois acteurs sur la scène : deux clowns soldats d'un côté et de l'autre, le peuple. L'espace est divisé en deux et représente « ici » et « là-bas », éloignant les deux espaces par le jeu, les gestes et les mots. Au milieu de l'espace apparaît une clown, clown sympathique qui fait office de courrier. Elle doit porter et apporter les nouvelles d'un côté à l'autre, elle n'appartient à aucun espace, elle est neutre, va et vient d'un espace à l'autre sans difficulté et sans problème. Le jeu de cette clown est très tendre car l'ingénuité lui permet de se poser des questions sur l'aspect dérisoire et absurde de la situation. La clown, qui finit par s'apercevoir de l'inutilité des barrières qui divisent l'espace et les personnages, les persuade de parvenir à leurs objectifs sans se diviser et traiter l'autre comme un ennemi. Le spectacle est un jeu de découvertes magiques de l'inutile division spatiale et idéologique. Ils jouent avec l'idée de la différence en dévoilant leur aspect inutile et insignifiant, comme une ligne imaginaire qui peut s'effacer avec le rire. Dans le spectacle les clowns intègrent la participation du public dans le jeu, ils interagissent avec le public de manière directe et horizontale.

« Pour ce spectacle, nous sommes partis de l'idée que la société nous élève pour la différence, pour la séparation de l'espace, des corps, des objets, et nous jouons à l'opposé de la réalité, parce que les êtres humains se ressemblent plus que nous le

pensons, en ce sens nous pensons : pourquoi faire la guerre si tous nous poursuivons les mêmes buts ? Le film *En tierra de nadie* (No man's land, 2001 de Danis Tanovic) où l'on voit clairement les conséquences spatiales et humaines de la guerre et la participation de l'ONU, nous a influencés énormément pour ce spectacle » explique le groupe.

Selon *Infusion*, outre créer et vivre le spectacle, le clown peut vraiment être un messenger. « Je l'appelle *joueur de l'Humain*. Il est la manifestation, le messenger de l'humanisation révolutionnaire en cours... »³⁴⁷

Dans ce spectacle le désir de dévoiler et de recréer le sujet politique de la guerre et l'absurdité de ses causes et conséquences est très clair pour le collectif d'*Infusion*.

« Nous avons senti que le public voulait revenir au théâtre voir les clowns et les entendre » affirme le groupe.

Dans la renaissance du clown en Colombie, le public a compris que les clowns nous invitent à voir plus précisément, d'une façon limpide, ce qui ne tourne pas rond.

« En 2010, nous sommes partis en tournée avec ce spectacle au Venezuela, et c'était juste le moment où les présidents de deux pays, Colombie et Venezuela, étaient en conflit, et les medias recommandaient de ne pas voyager au Venezuela. Nos familles et nos amis se demandaient alors comment nous allions commettre cette folie d'aller au Venezuela avec cette pièce, et de plus faire le voyage en bus car les lignes aériennes ne faisaient pas le trajet. Cependant, quand nous sommes arrivés là-bas nous avons trouvé une réalité complètement différente. Ils nous ont très bien accueillis et nous ont dit qu'ils n'étaient intéressés par aucune guerre, que le conflit entre les présidents n'avait

³⁴⁷ Bonaventure AZAM, in *Culture Clown : Le clown et le politique*. « La sortie est au fond de l'impasse », N° 15, Février 2009, Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, p. 2. p.7

pas à voir avec ce que pensaient les gens du pays. Nous avons eu la même expérience en Équateur récemment. De coup, grâce à la réflexion que nous portons, les gens au Venezuela et en Équateur s'identifiaient tellement avec le sujet que nous avons parcouru beaucoup de villes avec le spectacle. Alors qu'au niveau politique le message qui circulait était de séparation, de lutte, de conflit, le message qui passait avec les clowns était d'espoir de paix et de proximité avec le public et les cultures », remarque leur metteur en scène, Alejandro.

Il est intéressant de remarquer qu'en Colombie beaucoup de pièces du théâtre de l'absurde sont jouées, surtout celles d'auteurs comme Beckett, Ionesco, Arrabal, qui ont un grand impact sur les spectateurs. Parfois elles sont tout à fait actuelles et renvoient aux problématiques du pays. Le spectateur en Colombie se sent familier avec le sentiment d'absurdité tel que l'explique Camus, une sorte de divorce entre l'homme et sa vie. Deux séries opposées par nature dès l'Antiquité : l'homme et son destin.

Dans les objectifs artistiques d'*Infusion*, l'identification avec la réalité se produit d'une façon ludique et non pas par le biais d'une information idéologique que les clowns veulent faire passer au spectateur.

« Pour nous, le métier de clown est plus difficile que le métier d'acteur, car nous ne représentons pas les conflits et nous allons encore moins les résoudre. Nous, les clowns, jouons dans le temps du présent, nous partageons avec le public ce que nous sommes et nos émotions dans les situations imaginaires que nous jouons. Quand le sujet du spectacle est fort, car le public écoute et participe, la communication devient de plus en plus forte, nous avons souvent des personnes qui viennent nous voir après la représentation pour nous remercier et nous dire à quel point ils sont touchés par ce qu'ils viennent de voir ».

Dans le spectacle « *Ni aqui, ni alla* » (ni ici, ni là-bas), le clown, par sa naïveté, est victime de la situation politique. Le spectacle témoigne du conflit socio-politique qui traverse le pays dans la réalité mais à travers une situation fictionnelle. Ces aspects chargent les clowns et le

spectacle d'un fort caractère dénonciateur. Les clowns installent dans le spectacle une ligne de division imaginaire et ce n'est qu'à partir de ce geste que le conflit commence entre deux bandes, deux États, traverse la frontière et menace chacun d'un côté et de l'autre de la ligne. Prenons l'exemple de Charlie Chaplin dans *Les Temps modernes*. Alors que Charlot déambule tranquillement dans la rue, un camion passe devant lui. Un petit bout de chiffon rouge lié à un petit bâton, utilisé pour avertir les automobilistes qu'il y a du matériel excédant les limites de la boîte du camion, tombe devant Charlot. Rapidement, le vagabond le saisit et l'agite au bout de son bras afin d'attirer l'attention du conducteur de la perte de son matériel. Au même moment, une manifestation de travailleurs tourne au coin de la rue et semble suivre Charlot. Il devient bien malgré lui le meneur de la manifestation. Il est arrêté comme agitateur et responsable de la manifestation. Le clown est la victime naïve d'une situation politique. Il la subit. Cependant, Charlie Chaplin en voulant dénoncer le sort de millions de travailleurs exploités a trouvé la manière clownesque de le faire. Les clowns d'*Infusion* avouent avoir pris un peu de distance avec ce spectacle. Le public s'identifiait tellement au spectacle que parfois on leur demandait s'ils avaient subi des menaces. Ils disent avoir pris du recul pour pouvoir ouvrir le sens du spectacle, c'est-à-dire traiter le sujet d'une façon un peu plus générale et ne pas susciter des identifications trop proches de la réalité colombienne car l'objectif n'est pas de devenir militants, mais de partager à travers le jeu, l'esprit de liberté nécessaire à la société.

Les spectacles *Expedicion clown* (Expédition clown) et *En obra negra* (En œuvre noire) sont les deux derniers spectacles créés du groupe. Après les deux premiers, les clowns d'*Infusion* reconnaissent avoir beaucoup acquis par la pratique et la confrontation avec le public.

3.7.3 *Expedicion clown* (Expédition clown)

Dans le spectacle *Expedicion clown* (Expédition clown), trois antihéros de nationalité colombienne participent à un concours de télé-réalité qui consiste à voyager en Amérique latine jusqu'à arriver en Patagonie. Pendant tout le périple ils font usage de leur astuce dite *colombienne*, alors qu'ils ne font que tromper les autres groupes participants, volant leurs compagnons, changeant les cartes, abimant les panneaux de signalisation, etc. Ils font usage de stratagèmes pour tromper les autres. Ce spectacle montre de façon très comique le ridicule

d'aspects dits culturels qui ne sont que des caractères négatifs et que ce sont les gagnants qui sont finalement perdants.

« Du sublime au ridicule, il n'y a plus qu'un pas » affirme Sastre. Cette thèse est acceptée par la philosophie populaire : un pas au-delà du sublime, le héros se convertit en bouffon involontaire. La difficulté est de déterminer la structure de cette frontière : où le tailleur situe le territoire humain dont l'axe est, précisément, un paradoxe ? L'existence de héros dérisoires, c'est-à-dire de héros qui ne le sont pas vraiment parce qu'ils sont ridicules, parce qu'ils sont grands grâce à leur faiblesse. Autrement dit, l'homme a fini par expérimenter à quel point la perfection est inutile et la faiblesse intéressante.

La culture latino-américaine a une grande tendance à sublimer les traits particuliers de la culture colombienne par exemple, l'humour, l'astuce, l'énergie, la capacité du *rebusque*, la lutte constante pour survivre. Cependant ces traits sont plutôt dérisoires quand on les représente, ils laissent entrevoir un être humain incroyablement faible et ridicule, dans le sens très positif du ridicule. Ce dévoilement nous permet enfin de regarder l'être humain qui se trouve derrière les traits culturels, et l'on s'aperçoit de la solitude, de la tendresse et de l'humilité nécessaires pour vivre.

La base du comique clownesque dans *Expedicion clown* (Expédition clown), peut être considérée dans cette limite, entre le réel et irréel, entre la culture et l'homme, entre la chose et les images. Don Quichotte, par exemple, croit en l'irréel. C'est un bon exemple de la *biserialidad* (« double série » ou « double effet »), définissant le comique. Il prend tout le temps le monde et ses objets pour des choses tirées de son imagination. Les clowns de cette pièce prennent tout le temps les conditions du concours pour un jeu, les objets sont manipulés à leur guise, et dans leur égoïsme ils voient dans leur comportement une valeur propre du sujet colombien, alors qu'en réalité ils ont peur de perdre et d'être vaincus. Ils ont peur de montrer qu'ils sont mauvais et faibles. Et justement en jouant le jeu ils se présentent comme tout à fait ridicules et humains. Ils sont l'image des antihéros et inspirent au public un rire

instantané qui peu à peu se convertit en un rire identificateur pour finir en un rire questionneur.

De ce spectacle le groupe parle peu. Ils racontent des milliers d'anecdotes pour avoir joué dans presque toute la Colombie, dans la rue et dans des grandes salles de théâtre. De toutes ces histoires, l'une à retenir est celle d'une spectatrice qui leur a dit :

« En Colombie ?, nous ne sommes pas comme ça, mais je n'ai pas arrêté de rire, moi je suis comme ça ».

3.7.4 *En obra negra* (En œuvre noire)

Le spectacle *En obra negra* (En œuvre noire), est une farce dans laquelle des clowns bouffons et grotesques font la satire impitoyable des scandales de la vie politique nationale. Les sujets comme les crimes, la corruption, la pornographie infantile, les relations de l'État avec la guérilla sont dénoncés sans pudeur. Dans ce spectacle, le désir des clowns est de dénoncer et de rompre le silence littéralement.

Le langage du bouffon se mêle au langage du clown. Le jeu, l'esthétique, tous les symboles des personnages sont traités avec beaucoup d'humour noir. Les costumes sont saturés et pleins d'objets symboliques, les voix sont stridentes, et les jeux avec le public sont d'une force bouleversante. *Infusion* propose de se moquer de soi-même et des choses qui ne sont pas permises : la faim, la douleur, dieu.

Le comique est suscité par le contraire du bon sens, des choses comme elles doivent être, de la morale correcte, des bonnes coutumes, d'une façon extrême et macabre. L'humour noir évoque avec cruauté les choses les plus horribles de la morale en usage. Cela va depuis le champ de l'insolite mais possible, jusqu'au résolument absurde. Un peu à la façon du réalisme magique de la littérature colombienne, la vie et les succès de personnages sont de l'ordre de la magie, de la poésie et de la folie.

L'humour, trait de la culture colombienne, surgit de la réaction de l'homme face à la réalité invraisemblable. Le langage comique se sert des choses même les plus inimaginables pour mieux faire face. C'est un trait d'esprit qui préfère rire des choses pour ne pas avoir à en pleurer.

« Par exemple, on rit des enfants touchés par les mines anti-personnelles parce ce qu'à cause des mutilations ils doivent inventer d'autres sortes de jeux dans la rue avec leurs copains... on ne rit pas parce que c'est cruel, monstrueux, mais on rit pour mieux avaler cette réalité affligeante des enfants dans la rue. En fait, nous ne savons pas vraiment pourquoi on rit, mais on rit collectivement de choses comme ça » explique un des membres du groupe.

Le comique de ce spectacle est, donc, un produit de la suspension occasionnelle de la norme (comme si, par exemple, la loi de la gravité suspendait provisoirement sa rigueur), ou comme si les policiers étaient provisoirement des religieuses aimables. Les plaisanteries durant les dictatures sont une moquerie secrète des lois qui ont suspendu la liberté politique et sociale : dans la plaisanterie, la liberté est prise, secrètement, pour son compte. Dans ce spectacle, les clowns prennent au pied de la lettre la liberté de dire tout ce qu'ils veulent dire. C'est d'ailleurs le seul spectacle du groupe qui contient des textes précis des clowns. Dans la création ils ont construit une dramaturgie rigoureuse de textes de façon collective.

Passer outre une limite est déjà, au sens propre, une transgression. Les clowns ne connaissent pas les limites de leur existence. Pourtant la transgression concerne des règles plus impératives appelées interdits ou tabous et peut aller jusqu'au sacrilège. « ... Les clowns rituels mettent en scène la transgression au cours des cérémonies sacrées. Là, ils poussent la licence jusqu'à la pire obscénité. Comme tous les actes du clown, la transgression est théâtralisée »³⁴⁸.

³⁴⁸ Jean Bernard BONANGE *ibid*, op. cit.

« Nous avons fait un grand travail de résumé de sujets. La triste réalité de notre pays apporterait de la matière pour dix œuvres comme cela. Le groupe a sélectionné quelques faits de la vie sociale et politique connus publiquement et sur lesquels rien n'avait été fait. Cette œuvre est un exercice de mémoire collective nécessaire pour la Colombie. Pendant le processus de création collective nous avons choisi des textes de journaux, d'auteurs nationaux, entre autres. Ensuite nous travaillons les personnages, le clown ainsi que l'aspect obscur et bouffon du clown de chacun. Chacun possède une particularité et à partir de lui-même construit la forme et trouve le désir à partir duquel il veut crier pour ne plus jamais se taire. Ce spectacle renferme un haut sens politique et du politique. Il est dénonciateur et risqué, nous avons choisi de parler et de ne rien laisser dans le silence » explique le groupe.

Scène du spectacle En obra negra (En œuvre noire):

L'action du groupe des clowns est une promenade dans un parc zoologique où ils observent des gens comme des espèces animales, en s'adressant directement au public.

Acteur 1 : Un policier...

Acteur 2 : *Tombus atarbanensis*³⁴⁹.

Acteur 3 : Un imprésario.

Acteur 1 : Ils naissent, grandissent, se reproduisent et meurent au même endroit, monsieur : cédez le banc³⁵⁰.

Acteur 2 : Regardez ! Un monseigneur.

Acteur 3 : Combien d'enfants avez-vous sous la soutane ?

Acteur 1: Un chirurgien plastique.

TOUS : Gros, avec cellulites, stries, gros nez, vieux, trop ridé...

Acteur 2 : Mais il connaît la chirurgie esthétique et connaît en beauté.

Acteur 3 : Regardez ! Un réinséré³⁵¹.

TOUS : gauche, gauche, gauche, droite, droite, en avant, en arrière, pas pas pas !!!³⁵²

³⁴⁹ Expression péjorative pour les policiers en Colombie, avec un jeu de mots avec le terme « Homo sapiens ».

³⁵⁰ Banc qui signifie chaise, chaise et banque se disent et s'écrivent de la même façon en espagnol.

³⁵¹ Expression qui s'utilise dans la langue colombienne pour désigner les militants de la guérilla ou les paramilitaires qui reviennent à la vie civile.

Acteur 2: Haha... un conseiller.

Acteur 3: Monsieur, qu'est-ce que vous nous conseillez pour aujourd'hui ?

Acteur 1: Regardez, un professeur !

Acteur 2: Avec titre ou sans titre, à temps complet ou à l'heure, à mi-temps, moyen ou qualifié.

Acteur 3 : Un malade.

TOUS : pip... pip... pip... pooooosss³⁵³

Acteur 1 : Une assistante sociale.

Acteur 2 : sociale ou sexuelle ?

Acteur 3 : Regardez ! Regardez Monsieur le Président.

TOUS : (restent en silence)

Acteur 2 : Un journaliste.

Acteur 1 : Journaliste ou informant ?

Acteur 3 : Regardez une présentatrice du jet set.

TOUS : *no tiene talento pero es muy buena mosa, tiene buen cuerpo y es otra cosa, muy poderosa en televisión, tiene un trasero que causa sensación.*³⁵⁴

Acteur3: Un prestamista³⁵⁵.

TOUS : (ils courent apeurés et reviennent)

Acteur2: Un artiste.

TOUS : (ils rient)

Acteur1: Un retraité.

TOUS : Il a réussi, comment avez-vous fait ?

Il est très intéressant de voir comment à l'intérieur du groupe le sujet du spectacle *En obra negra* (En œuvre noire), est aussi l'occasion de discuter et susciter une controverse entre les membres. Dans les créations antérieures du groupe, la dénonciation était faite de manière plus indirecte, par le jeu de résonances à partir de l'humanité du clown. A cette occasion le groupe

³⁵² Chanson connue pour enfant dans les années soixante-dix des chanteurs espagnols Enrique et Ana.

³⁵³ POS, sigle qui signifie, Plan obligatoire de santé.

³⁵⁴ Chanson populaire connue (elle n'a pas de talent mais elle est belle fille. Elle a un beau corps mais c'est autre chose, très forte à la télévision, elle a un derrière qui fait sensation).

³⁵⁵ Mot de l'argot en espagnol qui désigne des personnes qui prêtent de l'argent au noir avec des intérêts très hauts.

s'est posé le défi d'aller jusqu'au bout de la dénonciation, donc de dire la vérité. Chaque clown travaille avec son côté le plus cruel et utilise l'arme des mots pour s'exprimer. Se moquer de tout est une hardiesse permise pour ces personnages, cette recherche exige de l'acteur un risque corporel et textuel permanent. Ce sont des clowns noirs, d'une certaine façon, ils sont aux portes du cynisme déchirant, ils proposent un personnage complètement libre et capable à affronter tout le monde dans les aveux d'une réalité incompréhensible.

Bertil Sylvander, dans le numéro 17 de la revue *Culture clown*³⁵⁶, mentionne la figure contemporaine du clown, le *clown noir*, qui aurait, selon lui le « goût du sang », arguant que « *la modernité du clown est dans sa colère* » et prenant pour exemple des clowns comme Ludor Citrik ou Boudu. Il voit le clown actuel comme « un prédateur, qui se saisisrait du public, à l'instar des carnassiers qui choisissent l'individu le plus faible du troupeau pour s'en repaître »³⁵⁷. Cette figure contemporaine du clown Noir, a été très peu définie, cependant elle réunit les caractéristiques du bouffon et du grotesque dans le langage du clown, pour donner naissance au comportement d'un clown plus agressif que naïf et dénonçant par la voie de la provocation au public plus que par la voie de l'autodérision.

En obra negra (En œuvre noire), est un spectacle où les clowns partent d'un aspect burlesque, grotesque et noir, sans pour autant agresser de façon directe le public. Cependant l'agression est plus liée à l'aspect dénonciateur de la vérité des problématiques et aux images visuelles qu'à l'agression physique dans le *convivio*, qui caractériserait les clowns noirs contemporains.

Scène du spectacle En obra negra (En œuvre noire) :

TOUS : RAQUIRA³⁵⁸ !

(Entre une clown qui joue le personnage de la chanteuse Shakira dans un entretien)

³⁵⁶ Bertil SYLVANDER, « Le Clown/les clowns Archétype et diversité ». In *Culture Clown* N° 17, Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, Octobre 2010.

³⁵⁷ *Ibid.*, pp. 7-8.

³⁵⁸ *Raquira* est une parodie, déformation du prénom de la chanteuse Colombienne Shakira.

RAQUIRA : Bonsoir à toutes et à tous, merci de m'avoir invité à ce programme tellement important pour l'éducation en Colombie.

CLOWN PRESENTATRICE : Très bien Raquira, parle-nous de la fondation sans but lucratif que tu as fondée, la fondation *Pies descalzos* (pieds nus).

RAQUIRA : la fondation *Pies descalzos* (pieds nus) est la fondation qui m'aide quand je n'ai pas de quoi m'acheter une paire de chaussures.

CLOWN PRESENTATRICE : C'est génial, Raquira, je voudrais une fondation comme ça mais de maillots de bains, qui s'appellera *fundacion tetas al aire*, (Fondation seins à l'air).

(Raquira chante une chanson très connue de Shakira en parodiant sa voix et ses mouvements, la clown qui joue Raquira, est habillée en costume de tissu militaire avec les formes arrondies des hanches et des jambes)

Chanson « Pieds Nus » de Shakira :

*Perteneciste a una casta antigua
De pies descalzos y de sueños blancos
Fuiste polvo, polvo eres, piensa
Que el hierro siempre al calor es blando
Tú mordiste la manzana
Y renunciaste al paraíso
Y condenaste a una serpiente
Siendo tú el que así lo quiso
Por milenios y milenios
Permaneciste desnudo
Y te enfrentaste a dinosaurios
Bajo un techo y sin escudo
Y ahora estás aquí
Queriendo ser feliz
Cuando no te importó un pepino
Tu destino³⁵⁹*

³⁵⁹ Chanson« Pieds Nus » de Shakira:

*Tu as appartenu à une caste ancienne
avec les pieds nus et les rêves blancs
tu as été de la poussière, tu es une poussière, pense
que le fer avec la chaleur devient mou
Tu as mangé la pomme
et tu as renoncé au paradis
tu as condamné le serpent
parce que c'est toi qui l'a voulu
Pendant des millénaires et millénaires
tu étais tout nue
et tu as affronté des dinosaures
sous un toit et sans bouclier
Et maintenant tu es là
en voulant être heureux
quand tu n'as eu rien à foutre
de ton destin.*

De notre point de vue, avec le spectacle *En obra negra* (En œuvre noire), le rire de résistance prend forme avec les clowns d'*Infusion*, par résonnance dans le public. Le clown sème le rire là où il fait de la résistance, dès qu'on lui interdit quelque chose il le fait. Le moteur du clown est dans la vie et dans la passion qu'il trouve à transgresser les interdits et les vérités. La façon dont les clowns *En obra negra* (En œuvre noire), nous entraînent dans l'imaginaire, est complexe et magnifique. Ils s'extasient d'avouer et de dénoncer. L'image est forte de clowns qui se déchainent pour parler et entraînent le public dans ce rêve de dévoilement des vérités. Dans ce spectacle, le jeu du clown optimiste qui se laisse emporter par l'énergie de la liberté de parole est une catharsis pour le public. Les clowns n'ont pas peur et la peur n'existe plus.

A un moment donné du spectacle, les clowns chantent l'hymne national de la Colombie en Anglais...

« Ce que nous aimons le plus dans ce spectacle est que le public n'est pas commode du tout. On sent qu'ils bougent, on sent qu'ils sont très affectés par la thématique du spectacle, puis à un moment donné on n'entend plus le mouvement, il y a un grand silence et des rires qui se cachent. Le public a peur de rire. Puis plus de peur, plus de silence, plus de mouvement, que des rires. » On ne se rend pas compte, parfois, de la force que l'on déclenche, se défend le groupe.

Scène du spectacle En obra negra (En œuvre noire):

LES ENFANTS, jouent le jeu : JE M'APELLE³⁶⁰ (Pendant que des enfants mutilés jouent un jeu avec les pieds et des craies sur le sol ils parlent au public)

CLOWN 1 : Je m'appelle *Rosita Rosales*, j'ai neuf ans, je vis sur un trottoir qui est en plein centre de Medellin. Quand je serai grande je veux être un secrétaire d'EPM³⁶¹ et qu'on m'offre des fleurs.

³⁶⁰ Jeu infantile qui consiste à dire : Je m'appelle d'une telle façon et ensuite agir selon le prénom qu'on a dit.

³⁶¹ EPM : entreprises publiques de Medellin qui gèrent les réseaux d'eau et de gaz.

CLOWN 2 : Je m'appelle *Wendy Cataño*, j'ai onze ans, je vis dans un orphelinat depuis que mon père adoptif a brûlé notre maison. Quand je serai grande je veux être un médecin pour soigner mon petit frère.

CLOWN 3 : Je suis *Carlos Mario*, j'ai neuf ans, et je vis dans la rue depuis le jour que mon père m'a puni en me jetant de l'acide. Quand je serai grand je veux être comme le sportif Juan Pablo Montoya.

CLOWN 4 : Je m'appelle *Yaidiris...Yaidiris*, j'ai huit ans, je vis sous le pont de l'avenue 33 à Medellin. Quand je serai grande je serai astronaute pour aller sur la lune.

CLOWN 5 : Je m'appelle *Julian*, j'ai douze ans et je n'aime pas du tout avoir toujours si faim. C'est pour ça que, quand je serai grand, je serai le propriétaire d'un Carrefour.

CLOWN 6 : Je m'appelle *Juanita Porras Parras* j'ai neuf ans, ma mère m'a dit que mon père vivait de vol, et pour ça elle l'a viré. Quand je serai grande je veux être pilote d'avion.

CLOWN 7 : Mon prénom est *Camilo Atehortua*, j'ai dix ans, je vis dans la promenade du fleuve Medellin. Quand je serai grand je veux être danseur et chanteur comme Michael Jackson.

TOUS : Nous sommes le futur de la Colombie.

Selon la clown Gardi Hutter, la fonction politique du comique réside dans le fait de pouvoir diminuer la peur d'un grand monstre : « Je crois que le comique naît de la peur de mourir, et sur cette peur de base naissent toutes les autres peurs. Le comique est une "contre-peur", une stratégie contre la peur. Si tu ris de quelque chose, tu diminues ta peur. Si tu peux rire d'un grand monstre, il devient petit. Une grande dictature, si tu en ris, elle devient petite. Dans la réalité, les dictatures ont toujours très peur des comiques parce qu'ils enlèvent la peur et diminuent ainsi la puissance des dictatures. C'est là la fonction politique du comique. »³⁶²

³⁶² Claire OUDART, interview avec la clown Gardi, Hutter. In *Culture clown*, n° 5, janvier 2003, p. 15.

Le théâtre micro politique de résistance proposé par Pavlovski a beaucoup à voir avec le travail rigoureux que font les clowns dans ce spectacle. Résister est une nouvelle manière de s'infiltrer dans la société, d'agir sur les consciences, de dérider les corps, de s'exposer à autrui. Comme le précise Miguel Benasayag : « Résister c'est créer [...] Il faudrait créer de petites unités, des petits commandos de théâtre pour monter partout des petites opérations, des coups de main, des petites cellules d'amitié, d'amour, de rêve. Faire du théâtre, montrer le monde au théâtre, c'est mettre les choses en danger. Le théâtre, c'est des zones libres, des zones franches. Parfois la société dort sur elle-même. Le théâtre la réveille. C'est ça qui est politique : le pas de côté dans la société qui marche au pas. C'est ça qui dérange, pas l'opposition directe mais qu'on regarde ailleurs, pas où on vous dit de regarder ! Personne ne peut interdire ce qui monte dans le cœur des gens. »³⁶³

Les clowns d'*Infusion* marquent en Colombie une renaissance du jeu de la transgression dans le système social et artistique à travers le langage *poétique* du clown. Tels les clowns sacrés, tel les *clownanalystes* en France, tels les brigades activistes du clown et les conseils mondiaux des clowns du monde. Cette renaissance qui se produit par la voie du clown est marquée par un aspect qui tient à la fantaisie et à la véritable joie, la joie d'agir. En ce sens, leur recherche et leur démarche comme groupe de clowns constitué il y a à peine quelques années nous semble un apport fondamental pour le devenir de la culture et de la population dans le pays.

Ce jeu de références qui s'ancre au plus profond du spectateur contribue en grande mesure à la construction d'une société plus consciente, une société qui riant ensemble peut avoir moins peur du monstre de la violence. « Certains clowns se retrouvent, un peu à ta manière, dans la dénonciation et l'engagement politique du clown en tant que tel, mais la plupart du temps, on considère que le clown doit rester sur ce que nous appelons la « diagonale du fou ». Il ne prend pas les enjeux politiques de face, mais il emprunte un langage décalé et parfois poétique, qui devient, au bout du compte, très subversif et critique »³⁶⁴.

³⁶³ Miguel BENASAYAG in *Culture Clown*, « Les clowns, leurs cousins et les crises », n° 16, janvier 2010, Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, p. 34.

³⁶⁴ Rencontre-débat entre LALOU et Bertil SYLVANDER in *Culture Clown*, « Les Clowns, leurs cousins et les crises », n° 16, janvier 2010, Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, p. 15.

« Le problème, ce n'est pas de rire... Rire de la peur de devenir cocu, ça va. Rire des petites peurs de la vie, ça va. Mais faire rire en parlant de la destruction des valeurs de la vie, comme c'est le cas en période de crise, c'est autre chose. Moi je pense qu'il y a du rire bête et du rire intelligent. Faire rire, et qu'ensuite le spectateur se demande pourquoi il a ri. De quelle peur s'est-on libéré à travers le rire ? En se libérant de la peur, on arrive à la maîtriser et à éviter que les autres se permettent de nous faire peur »³⁶⁵.

Selon Miguel Benasayag, « Nous sommes aujourd'hui à une époque où cette subjectivité antisystème est forte, presque tout le monde est contre le système. Or, elle peut se décliner en deux tendances : une tendance dépressive, qui est très forte, et une autre que l'on peut qualifier d'active. Il est incroyable de constater à quel point les gens se sentent mal. A partir de là, ce qui apparaît, c'est comment cette subjectivité antisystème – qui est diffuse – passe de la dépression et de la tristesse à une certaine joie de l'agir. Il me semble intéressant que vous mettiez tant l'accent sur le côté joyeux de l'engagement. Il ne faudrait pas que le lecteur se trompe, qu'il pense que cela se résume à une technique de com' disant : "voyez comme on est heureux quand on milite de cette façon." Non, c'est plus profond que cela : cette joie exprime le passage du pâtre à l'agir »³⁶⁶.

Le collectif *Infusion* est très clair dans ses principes artistiques : ils ne sont pas des clowns militants. Ils remarquent que le clown va involontairement, naïvement, nous renvoyer les questions nécessaires à une prise de conscience.

« Nous ne nous posons pas trop la question de savoir si c'est le clown ou l'acteur qui veut dénoncer, si c'est l'acteur qui est militant ou si c'est le clown. Si, avec notre clown, nous découvrons cet espace de liberté, nos personnes ne pourront plus fonctionner autrement, ou alors au prix d'une perception du décalage entre ce que je suis et ce que je fais, ce que je sens et ce que je dis, etc. Décalage qui va devenir de plus en plus difficile à vivre si je ne me donne pas la possibilité de laisser s'exprimer cette partie de moi. Nous sommes libres, clown et acteur, nous devons résister et il nous semble que le rire symbolise la meilleure arme » conclut le groupe.

³⁶⁵ Interview de Carlo BOSO par Geneviève ARNAUD in *Culture Clown*, « Les Clowns, leurs cousins et les crises », n° 16, janvier 2010, Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, p. 12.

³⁶⁶ Miguel BENASAYAG in *Culture Clown*. « Les Clowns, leurs cousins et les crises », n° 16, janvier 2010, Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, p. 40.

Au mois d'août 2012, le groupe *Infusion*, devient le premier groupe de clowns en Colombie gagnant une bourse de création, créée récemment par le secrétariat de la culture départemental, avec un montant de vingt millions de pesos (à peu près dix mille euros) pour créer en résidence un spectacle. Le groupe *infusion* s'est proposé de créer le spectacle *Entre Faldas y Patas de Gallina* (Entre les jupons et les pattes des poules) pour parler du rôle de la femme dans la culture de la région Andine, le centre du pays. Le spectacle sera présenté au début de l'année 2013 lors des festivals nationaux et internationaux.

Roberto Bénigni affirme que « les clowns, les comiques, ont besoin de règles, politiquement aussi. Plus il y a de dictature, plus il y a de règles... et mieux c'est, parce que l'artiste est là pour briser les règles et s'il n'y en a pas, il est fichu. La grande puissance du personnage comique consiste à vouloir entrer dans le monde qui le refuse. Lui, il est conformiste vis-à-vis du monde, il le sollicite mais on le chasse. Alors, justement parce qu'on le chasse, il brise toutes les règles, mais en les connaissant et en les appliquant toutes... »³⁶⁷

3.8 Au delà de la résistance : la transformation des sujets paradoxaux de la réalité colombienne par un clown liminal

« L'art et le rituel se génèrent dans des zones de liminalité où régissent processus de mutation, crises et changements importants »³⁶⁸

La théoricienne et chercheuse mexicaine Ileana Dieguez propose l'étude et la définition de *Escenarios liminales*, (Scenarios liminales) « pour rendre compte de pratiques esthétiques et éthiques qui ne cessent pas d'être aussi des pratiques politiques qui ont profondément transformé le discours artistique en Amérique latine. Ces transformations des discours scéniques reconstituent le politique comme corpus, en produisant des scènes liminales à travers des actions artistiques qui sont la forme esthétique des actes éthiques »³⁶⁹.

³⁶⁷ Roberto BENIGNI, in *Le clown amoureux* de C. Mileschi et O. Sachelli. Cité in *Culture Clown*, « Les Clowns, leurs cousins et les crises », n° 16, janvier 2010.

³⁶⁸ Victor TURNER, *El proceso ritual, Estructura y antiestructura*, Ed Taurus, Madrid, 1988, p. 58.

³⁶⁹ Ileana DIEGUEZ, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

Le théâtre latino-américain de tradition indépendante a été amplement reconnu pour le développement d'une dramaturgie scénique dans un constant dialogue et engagement avec son entourage et la réalité des conflits des pays. La création collective s'est constituée comme un apport fondamental à partir de la dynamique créative des groupes latino-américains. Or, la scène latino-américaine a subi de grandes transformations dans son discours, poussée par les changements agités de la réalité proche et l'incorporation de nouveaux langages développés ailleurs ou le renouveau d'esthétiques survalorisées, tel l'art du clown.

Dans le processus complexe de devenir un art à part entière dans ce contexte le clown est en voie de s'approprier des renouvellements venant de la vie, du réel, des imaginaires latino-américains, des expressions de la corporalité autochtone et des subjectivités utopiques mais essentiellement subversives. Cela nous renvoie à la possibilité de voir quelques expressions de clowns dès la liminalité, notamment celle d'une clown, et d'étudier le seuil entre la vie réelle et sa création poétique.

Le liminal est une métaphore théorique que Ileana Dieguez emprunte aux études anthropologiques de Victor Turner. Celui-ci suggère [qu'il existe] des états de passage, de croisement, de seuil. C'est un phénomène de nature politique par les dynamiques de retournement et d'anarchie qu'il soutient. C'est un tissu de ségrégations esthétiques comme éthiques, c'est un outil pour observer la complexité constitutive de la vie et de la création artistique. « Il m'intéresse d'observer le liminal comme bannissement de l'état habituel de la théâtralité traditionnelle et comme la situation où s'entremêlent des expériences esthétiques, politiques et éthiques. Les pratiques liminales prennent le risque d'intervenir dans les espaces publics, en s'insérant dans les dynamiques citadines, exposées à être contaminées ou traversées par les événements du réel. Même si elles sont générées collectivement, ailleurs que dans la sphère artistique, elles dépassent la dimension contemplative, et vont jusqu'à la défense d'une esthétique de la participation en mettant en action des "utopies de proximité" »³⁷⁰.

³⁷⁰*Ibid.*

Les diverses interventions urbaines des artistes de théâtre, de théâtre de rue, des clowns, jongleurs, acteurs, des plasticiens ; les installations ou les actions performatives qui se produisent aujourd'hui dans plusieurs villes latino-américaines, réinstallent la théâtralité dans les rues, les places, les marchés, les feux rouges et beaucoup d'autres espaces publics qui sont des indicateurs de changements remarquables dans le domaine des pratiques scéniques de notre continent, remarque l'écrivaine mexicaine.

Dans la plupart des cas des créateurs visuels, scéniques et citoyens, y compris les clowns, mettent en action des images et des récits de mémoire collective, en configurant de nouvelles « textures de l'imagination » comme une « forme de politique ludique »³⁷¹. Le politique n'est pas configuré par les problématiques et les sujets, mais par la manière dont ces aspects établissent un rapport avec la vie, avec l'environnement, avec les autres, avec la mémoire, la culture et même avec la création artistique.

Dans l'expérience que nous avons eue comme spectatrice du mouvement artistique du clown en Colombie, nous avons pu percevoir que beaucoup d'artistes assument leur travail comme des médiateurs, comme des émissaires et témoignent, comme des êtres qui se déplacent dans le liminal, entre la fiction et la réalité, entre l'art et les événements sociaux, entre l'individuel et le communautaire. Cette position des artistes implique des modifications remarquables dans le statut social traditionnel du créateur, car il perturbe et découvre les voiles du silence, il agit sur la mémoire collective, en partageant les nouvelles subjectivités qui émergeaient dans la sphère publique.

L'humour du clown est toujours critique, bien qu'il le soit de différentes manières. Acide ou bienveillant, tendancieux ou pur, il est toujours séditieux : il exprime toujours quelque chose qui met en question la réalité indiscutable ou la vérité absolue. Nous pouvons dire que le langage du clown est essentiellement un scénario *poétique* mais pas forcément traversé par le côté liminal. Cependant, l'incarnation de la liberté totale par le clown, face à la loi établie par la culture sociale et politique le pousse à traverser des frontières sensibles au niveau

³⁷¹ Jorge DUBATTI, Eduardo PAVLOSKY, *La ética del cuerpo*, Ed. Atuel, p. 162.

politique, et non nécessairement ancrées dans des événements réels comme dans le cas de la liminalité.

Le clown est un être de fiction qui représente une rupture. L'humour est le bouillon de culture de son imagination active et créatrice. La nature du clown réside dans la limite entre sa création clownesque et le soi-même, son langage est basé sur l'essence primaire du comique : la vérité. Son engagement en tant qu'être humain vis-à-vis de sa réalité est inévitable, et si on parle d'une réalité qui surpasse les limites du tolérable, le clown incarne le défi d'être le seul personnage fictif capable de traverser les frontières de l'interdit pour atteindre la vérité dans son jeu, dans son état de sincérité, dans son état vif et présent dans l'improvisation, mais pas forcément ancrée dans la réalité .

Le philosophe de l'effet comique, Alfonso Sastre disait que rire est une manière de penser. C'est donc par le rire que le clown contemporain en Colombie dévoile les émotions les plus originaires, peut jouer un scénario liminal (à la frontière) et *poétiquement* peut transformer le spectateur. « Dans les rapports politiques, quand plus rien ne peut être dit, soit par saturation de mots, soit par interdiction de mots, il [le rire de résistance] est la manifestation la plus bruyante de l'impossibilité d'échanger. C'est le contraire du rire de partage. Un acte unilatéral de communication. (...) Le rire de résistance désorganise car il échappe à toutes les conventions »³⁷².

Nous allons citer un exemple d'un clown qui fait de son jeu clownesque un scénario liminal en Colombie, puisque un clown liminal est aussi un acte *poétique*, nous concevons le scénario liminal comme un dépassement du *poétique*. De cette manière, tous les clowns concernés par l'expression du *poétique* n'établissent pas forcément des scénarios liminaux.

3.8.1 *La clown Clawndia*

³⁷² Volton, cité par Jean Bernard BONANGE, Ibid.,. Thèse, p. 37.

« La présence du clown est précieuse dans un monde qui tourne à vide. Vivant le tragique de la condition humaine, ce personnage a l'étonnante ressource d'incarner un espoir de liberté et de semer, malgré lui, un rire salvateur. »³⁷³

La clown Clawndia, a porté au théâtre le spectacle clownesque dénommé *Falso+positivo* (*Faux + positif*), dans lequel elle a décidé de mettre en scène sa propre histoire tragique. Elle est comédienne et clown et s'est formée depuis 2004, dans des stages, cours, rencontres, festivals, etc, en Colombie et dans les tournées qu'elle a faites en Amérique latine et dans l'île du Saint Domingue avec sa troupe de théâtre *l'Antiliga*. Ce qu'elle n'a pas pu obtenir par la voie de la justice sociale en Colombie, elle l'obtient par le jeu du clown à partir de son histoire vraie et déchirante et du dévoilement de la réalité pendant son spectacle. Cette clown crée un scénario liminal, rempli de poésie et d'une forte dénonciation, mais le point de départ de sa création et les révélations qu'elle fait par son jeu sont réelles.

L'objectif de cette femme clown qui est de dévoiler les différents aspects et constructions sociales qui s'articulent autour de la révélation des disparitions forcées en Colombie est encore plus fort, étant donné son genre et son implication dans le sujet. Il est certain que la naissance des nouveaux clowns à travers le monde s'accompagne de l'apparition d'un grand nombre de femmes dans le métier de clown. De même la renaissance du clown en Colombie est accompagnée par celle des femmes clowns. Dans le contexte actuel de la Colombie, s'il est possible de parler de la femme clown ainsi que des hommes clowns, disons que le métier du clown contemporain reconnaît sa présence, non pas comme une rupture par rapport à l'histoire des métiers artistiques, mais comme une continuité avec le passé et la tradition des personnages féminins dans le théâtre *costumbrista*, mais aussi avec le théâtre contemporain aujourd'hui largement porté par des femmes.

Cependant vis-à-vis des forces militaires, le rôle de la femme en Colombie, subit tout le processus marqué par de fortes résistances sociales et religieuses. En effet, les stéréotypes sociaux de la femme dans ce contexte tendent à l'empêcher de participer comme un sujet libre de s'exprimer et de créer librement une identité féminine, au sein de la société d'hommes qui mènent une guerre sale dans le pays.

³⁷³ Serge MARTIN in *Culture Clown*. « Semeurs de rires ». N° 9. Mars, 2005. Publication du Centre de 'Recherche sur le Clown Contemporain. p. 2.

Le spectacle *Falso+positivo* (*Faux + positif*), raconte l'histoire de la disparition, de la recherche et de la découverte de Peter Carmona, le frère réel de Clawndia. Peter était un jeune artisan et pêcheur qui avait l'habitude de tisser ses *atarrayas* (des filets pour la pêche) et des hamacs aux bords de la rivière Medellín, une zone fréquentée en majorité par des habitants de la rue et le lieu préféré de la police pour commettre des violations et exercer une violence indistincte contre ceux-ci. Dans la plupart des cas ces habitants sont drogués et sans défense. Peter avait été détenu par la police à deux reprises : la première pour détenir de la marijuana, et la deuxième pour s'opposer à ce que la police donne une raclée à une personne de la rue. De sorte que Peter fut remarqué. Ensuite, un soir, Peter a disparu.

Le spectacle nous raconte comment sa mère et Clawndia ont cherché Peter pendant deux longues années dans les hôpitaux, à la morgue, dans les parcs, dans la rue, dans le pays, partout, sans aucune aide des autorités policières du pays. Puis, un jour, la police leur annonce la découverte du corps de Peter, torturé, grossièrement déguisé et armé comme un membre de la guérilla. Depuis cette nouvelle, elles discernent une chaîne de malentendus et font des découvertes invraisemblables de la part de la justice Colombienne.

Les schémas esthétiques, symboliques et moraux imposés par la société machiste permettaient très peu d'entendre les femmes lors de tragédies comme celle-ci. Dans la plupart des cas de violence causés par la guerre continue, ce sont des femmes les victimes, car elles perdent leur enfants, leurs maris et leurs pères. La femme représente la victime, la solitude, le silence, la douleur et non celle qui est capable de faire rire du tragique et d'avoir un rôle dénonciateur actif. Cette nouvelle voie s'ouvre avec des femmes clowns, comme Clawndia, donnant de nouvelles caractéristiques à l'art du clown et à la manière de s'exprimer sur la réalité des événements qui la tourmentent. Les femmes clowns semblent avoir le courage de s'éloigner de ce stéréotype et peut-être même, se moquer d'elle-même et du malheur.

Clawndia raconte toute l'histoire de sa souffrance dans ce spectacle à la frontière entre le réel et la poésie du clown dans son scénario. Tout ce qui y est dit et fait tient de la vérité plus que

du jeu poétique, tendre et comique des jeux clownsques tragi-comiques. Cette mise en scène est devenue une sorte de rituel collectif pour elle et pour le public. Pendant que le spectacle est représenté, la scène nous dit avec un langage clownsque, pendant qu'elle joue tous les personnages, les objets et l'espace avec son corps : « il est défendu d'oublier ». Lorsqu'elle traverse la frontière entre la poésie de son jeu et les dénonciations atroces de la réalité des victimes de la disparition en Colombie, entre spectateur et clown se dresse un espace sacré, un espace de complicité et presque de thérapie. Briser cette frontière est pour nous un événement et un phénomène de scénario liminal.

La comédienne Argentine Vanina Falco, avec la pièce de théâtre *mi vida despues* (ma vie après) représente ce que peut un scénario liminal dans un contexte singulier de violations des droits. Cette actrice met en scène sa propre vie ; elle dénonce comment son père, membre de l'intelligentsia militaire en Argentine autour des années quatre-vingt-dix-huit, avait adopté un enfant dit « abandonné ». Vanina dénonce dans son spectacle le fait que son père était un tortionnaire et qu'il participait à la disparation forcée des gens. Grace aux échos de la pièce *mi vida despues*, en 2010, elle a obtenu l'autorisation de témoigner contre son père dans le procès qui lui a été fait. Quel est le sens du scénario liminal ? Sinon de devenir un événement véritable ?

L'histoire racontée dans *Falso+positivo* (Faux + positif), est en effet un événement qui parle directement d'une réalité obscure et très actuelle du pays. Selon un rapport présenté par la Fondation pour l'Education et le Développement : « Ces sept dernières années plus de trois mille exécutions extrajudiciaires se seraient produites dans le pays, [...] les cas dénommés de « faux positifs » sont seulement la « partie émergée de l'iceberg » d'un délit d'exécution systématique et contrôlée. Selon l'organisme, dès 1994, ont été documentés 3 796 cas, dont 3 084, plus de 95 %, se sont produits dans les sept dernières années c'est-à-dire à partir de l'entrée en vigueur de la sécurité démocratique »³⁷⁴.

Le clown est un chant à la vie, à la tragédie, à l'amour, à la solitude, au désespoir, à la nature humaine, à tant de choses qui défient la mort par leur existence. Cependant, dans le monde

³⁷⁴ Journal *El Espectador*, Bogotá, 24 de mayo de 2010.

contemporain, la mort est plus qu'un tabou. Les journalistes en Colombie parlent de *la cultura de la muerte* (la culture de la mort) comme conséquence d'une histoire violente héritée d'une construction sociale très complexe et d'un bloc social majoritairement pauvre (sans ressources, sans droits sociaux et sans rien à manger). Avoir l'expérience de voir disparaître ses frères, ses cousins, ses parents, ses amis, ses voisins, des inconnus fait partie de la vie. Tout le monde autour de soi a eu au moins une expérience avec la mort ou la perte d'un être cher. Ensuite, cette expérience délivre une longue chaîne de douleurs, comprenant des vengeances, des histoires dangereuses et des implications dans une culture qui tourne autour de l'idée et du fait de la mort.

Souvent, le système juridique du pays ne punit pas les coupables, laissant les personnes seules pour se défendre contre la vague de violence. Ceci génère un système d'autodéfense des groupes urbains et des familles, jusqu'à ce que le cycle revienne avec la mort d'un individu du groupe et ainsi de suite.

Dans tous les médias, les images des femmes et des hommes de la *jet set*, partagent la page et l'écran avec les informations sur les massacres, les assassinats et la délinquance. En contrepoint, parfois les médias dédient de petits moments à l'art, aux romans, aux écrivains, aux musiciens, qui ne parlent que de cette souffrance extrême.

En Colombie, la mort donnée par une personne, ou plusieurs, est une sorte de grande épidémie de peste. L'Europe a connu des dévastations similaires avec les guerres et les pestes, mais l'Amérique latine vit une histoire très obscure par rapport à la mort. La mort est une présence invisible dans le quotidien. Les faits de violence font que la mort arrive à n'importe qui, n'importe où et n'importe quand. Cette présence invisible donne lieu à une sorte de philosophie de la vie qui se propose de profiter de chaque instant et de vivre intensément tant que l'on est vivant.

Le clown est un personnage qui naît devant le public, puis il disparaît quand il n'est plus regardé. Il incarne constamment la vie et la mort. Cependant, le clown, au moins par le rire, provoque chez lui une secousse du corps qui est telle parce qu'il est encore en vie. Le clown n'a pas l'objectif précis d'éviter les catastrophes, mais peut-être qu'en s'adressant au cœur de

l'homme il parvient à aider les hommes à se reconstruire en tant qu'hommes. Qui que ce soit qu'il touche, le rire de l'assassin, où le rire de la victime, il humanise l'homme.

Dans le rapport que la culture colombienne entretient avec la mort et avec ses états, le rapport au corps est un rapport plus impressionnant que la mort même. L'anthropologue colombienne Maria Victoria Uribe décrivait le rituel que suivaient les assassins lors d'un massacre avec les dépouilles des gens. Son analyse démontre à quel point ces rituels sont plus près de l'animalité et même du comportement humain très primitif, au point de ne plus concevoir le corps comme celui d'un être humain, mais comme de la viande animale. De ce contexte très marqué se dégage tout un rituel de la mort dans les villes touchées par la violence.

Le corps prend une signification très paradoxale : d'une part on voue un culte total à la beauté et à l'apparence et, d'autre part, l'image de la mort et de la destruction de l'homme est très forte. Le corps est un instrument traversé par la violence, qu'il soit en vie où qu'il soit mort. Cependant, les images du corps issues de cette violence sont toujours exhibées sans aucune censure. Depuis tout petit, les enfants, jeunes et adultes sont confrontés à ces images diffusées par les médias et dans la vie quotidienne. Nous avons pu apprécier à quel point le travail du clown peut récupérer une idée différente du corps de l'homme, grâce à sa naïveté et à son jeu humble. Le clown peut rendre la poésie aux choses qui en Colombie semblent ne plus en avoir.

Lorsque la clown *Clawndia* dans le spectacle *falso + positivo* (faux + positif), dénonce la responsabilité réelle de l'État dans la vague de violence en Colombie et la responsabilité directe et inhumaine de la police militaire dans l'assassinat de son frère, elle efface la ligne impénétrable entre le mensonge et la vraie vie. A partir de l'événement spectaculaire, elle obtient ce que la justice ne peut pas obtenir, elle dénonce ce que la morale ne peut supporter, elle démasque l'impunité, elle vit son deuil et le spectateur réagit avec un rire très libérateur.

Du côté des spectateurs et des émotions ressenties lors de la rencontre avec les personnages de *Falso+positivo* (Faux + positif), l'identification se produit par la nature même du clown, attachante et dérangeante à la fois et avec la rupture soudaine du tabou du silence. En tant que personnage, *Clawndia* ne cherche pas à provoquer le rire : ce n'est pas son but, elle fait rire malgré elle. Elle fait du « jeu dans le jeu » dans la dénonciation, elle est le policier, et Peter,

sa mère et la chaise sur laquelle les personnages s'asseyent, la rue et l'arme. A travers ce clown, elle est comme un miroir vivant de nos malheurs. À travers le jeu du clown le monde peut nous sembler moins triste. « Antidote de la gravité, ces drôles de personnages nous apprennent précisément à nous libérer de la pesanteur, de toutes les pesanteurs. »³⁷⁵

Le clown a la faculté de croire, de refaire le monde réel par le jeu dérisoire, c'est en cela qu'il est liminal, et absolument politique. Son esprit est simple et son cœur généreux, celui qui croit et s'étonne toujours devant les injustices et les mensonges dominants du pouvoir nous permet l'inspiration innocente, c'est-à-dire un espoir de liberté.

A la place de l'approche inéluctable de la mort que présente la tragédie de l'histoire racontée par le spectacle *Falso+positivo* (Faux + positif), le clown propose l'espoir d'une renaissance, par le rire du spectateur. Le rire du clown est conversion de la peur, exorcisation de la souffrance. Il nous soulage de cette crainte de la vie qu'inspire le réel. Ce faisant il la rend supportable : le clown aide l'homme à vivre. Il devient alors le héros d'une condition humaine qui préfère prendre le risque de la folie plutôt que celui de la mort. « Il offre à l'homme la petite folie d'une invulnérabilité momentanée. Il est ce Zarathoustra qui déclare : « J'ai consacré le rire ; vous, hommes supérieurs, apprenez donc à rire ! » pour vaincre l'esprit de pesanteur. Il leur apprend à se prendre à la légère, à voler. »³⁷⁶

« Nous rions sans nous apercevoir que le clown libère par sa fantaisie ludique le monde du sérieux. Il élimine l'utilitarisme qui gouverne nos vies, brise les absolus et les idoles. Dieu et le Diable sont ses compagnons de jeu ; la mort ne l'atteint pas : il sait la faire fuir en la menaçant d'une fleur, l'argent ne lui sert qu'à manger à sa faim. Quant au pouvoir, il n'a aucune prise sur lui : au cirque, l'auguste passe inmanquablement au travers des conventions que cherche à lui imposer le clown blanc et les punitions qui en résultent ne semblent guère l'affecter. Il en est de même pour Charlot qui peut même tout tenter pour retourner en prison.

³⁷⁵ Jean-Bernard BONANGE. *Culture Clown*. « Semeurs de rires ». N° 9. Mars, 2005. Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain. p.1.

³⁷⁶ Amandine BARRILLON *Culture Clown*. *Semeurs de rires*. N° 9. Mars, 2005. Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain. p.11.

Le clown serait un remède à la lourdeur, à la pesanteur du monde qu'il brise en renversant ses valeurs. Il fait voler « en éclats tout ce qui compte au nom de ce qui ne compte pas ». "Le comique, c'est le nihilisme et comme tel, il est libérateur ». ³⁷⁷

3.9 En guise de conclusion

Le clown contemporain en Colombie est en train de réinventer son existence, il se forme, il se revalorise et il se projette d'une nouvelle façon. Le cas du groupe *Infusion* est d'une grande valeur artistique et esthétique, car par leur démarche, l'art du clown se confond avec le processus de création clownesque collective. Ils dialoguent constamment avec les sujets de l'actualité sociale, politique et humaine du pays. Plusieurs groupes de clowns en Colombie suivent ce même chemin de formation d'un collectif de clowns et diffusent leurs spectacles. Bien que très jeune ce groupe a fait plus de mille représentations entre la Colombie et l'Amérique du sud depuis quelques années à peine. Plusieurs groupes débutants de clowns se contentent d'aimer leurs recherches, de jouer dans la rue et d'obtenir des pièces de monnaie. Ce groupe vit à cent pour cent de son métier et de ses spectacles. Au mois de mai 2012, ils ont loué une maison dans un quartier de Medellin qu'ils ont appelée *Casa Clown* (Maison clown) et commencent une vraie carrière artistique et professionnelle pour avoir des subventions du ministère de la Culture et des aides pour les créations. Après avoir formé une grande quantité de public, ils se proposent de parvenir à ce que le langage du clown soit inclus dans les activités et programmes de financement du ministère de la Culture.

Ce qui est très important dans le groupe *Infusion* et dans leurs créations, c'est que le public identifie des personnages de clowns attachants : « *Churrasco* », « *Hilacha* », « *puchero* », « *sanconcho* », « *minuscule* » et « *yunque* », comme des acteurs et clowns qui travaillent sans arrêt sur la poétique clownesque. Ils sont porteurs de fables *poétiques*. La relation au monde qui se joue pour le spectateur, avec les clowns d'*Infusion* est très profonde. Ces clowns *poétiques* ont beaucoup de choses à dire et une infinité de choses à transmettre au monde.

³⁷⁷ Amandine BARRILLON, *ibid*, Op. cit, pp. 10-11

D'autre part il y a beaucoup de clowns débutants qui jouent en solo, gagnent leur vie en improvisant dans la rue et en mettant un nez rouge dans n'importe quelle place, salle, rue, théâtre, en Colombie. Ces derniers temps, dès qu'un clown apparaît, au moins une centaine de personnes se regroupent autour ne demandant qu'à rire, qu'à vivre un instant de joie, de jeu, d'évasion avec lui.

Ainsi beaucoup de clowns solos jouent et s'attaquent directement aux mythes urbains. Bien que beaucoup de mythes soient universels, en Colombie ils ont une nuance particulière, par leur contexte, leur culture et leurs traditions. La beauté, la mort, la violence, le sexe, tout ce qui sert à déridier la culture est susceptible de jeu pour ces clowns. Les *payasos* de la rue (clowns de la rue), et les nouveaux clowns dans l'espace public, font tous du *rebusque*. Pour l'instant, il n'y a pas de festivals, ni de subventions, ni de cadres pour eux qui ne soient pas la rue et l'activité de survie.

Dans l'expérience que nous avons acquise comme spectatrice du mouvement artistique du clown en Colombie pour cette recherche, nous avons aussi retenu l'exemple du clown *Clawndia*, qui plus qu'une artiste est une médiatrice, une intermédiaire entre la fiction et la réalité. Avec le clown elle se déplace dans le liminal, entre l'art et les événements sociaux réels, entre l'individuel et le communautaire. C'est une clown qui fait de la micro politique de résistance. Cette position qu'elle défend modifie de façon remarquable le statut traditionnel du clown en Colombie et celui du créateur. *Clawndia* perturbe et soulève les voiles de silence, agissant sur la mémoire collective, en partageant sa vraie vie et son jeu de clown dans la sphère publique.

Infusion et *Clawndia* sont à la tête des fous résistants dont la société contemporaine a besoin pour vivre et reconquérir l'humanité. Tels les clowns sacrés, ce sont des incarnations des dieux de la communication et de la libération parmi les hommes modernes en Colombie.

Une autre histoire s'écrit avec les clowns des groupes et solos qui exercent une fonction sociale et humanitaire très engagée dans le pays, sujet que nous allons traiter dans le chapitre

suivant afin de mieux développer les aspects composants du jeu clownesque dans un but social et humanitaire.

Cependant, la limite entre les artistes clowns professionnels et amateurs en Colombie est encore très vague et complexe. Le fait d'être le seul pays d'Amérique latine qui a une formation de clown dans une université publique d'éducation supérieure a placé le pays comme un pionnier dans la qualification des clowns. Cette responsabilité nous permet aujourd'hui de parler de renaissance de l'art du clown en Colombie. Depuis l'année 2006, s'organisent des événements autour de la formation et de la pratique du clown qui permettent une confrontation constante du phénomène du clown et aident à analyser son impact dans la société. La création du *clownencuentro internacional* en 2009 et l'intégration du langage du clown dans les concours de création artistique les plus importants du pays, les bourses du ministère de la culture et du secrétariat de la culture en 2012, permettront à l'art du clown de s'imposer dans le contexte particulier du pays et d'avoir une incidence remarquable dans deux domaines : le développement artistique de la technique de création clownesque collective et la transformation de la réalité du public par l'expérience du rire.

4 CHAPITRE IV : La fonction sociale et humanitaire du clown en Colombie, la transformation au cœur des clowns

En Colombie la renaissance du clown, se produit dans un double sens au niveau social: d'une part le renouvellement d'un langage artistique de création clownesque et son expression comme une force micro politique de résistance, et d'autre part, le surgissement d'artistes clowns engagés dans des activités sociales et humanitaires. Dans les deux sens l'objectif est la transformation du spectateur et à travers lui, d'anéantir les effets douloureux de la réalité difficile du pays. Cependant, tandis que les premiers le font à travers le spectacle auquel les spectateurs assistent, les deuxièmes visent les gens défavorisés, des populations, quartiers et institutions qui n'ont pas accès aux spectacles, et s'adressent surtout aux enfants.

Comme nous avons pu le voir jusqu'à présent, le clown a eu tout au long de l'histoire un objectif clair et simple, qui a coïncidé avec le rôle que la société lui a attribué et qu'il réclame à travers le *convivio* : amuser, divertir, transgresser, invertir et faire rire. Cela a été valable

tant dans la rue pour le peuple, que dans la cour pour la noblesse, ou dans le rituel pour les dieux. Le clown a traversé toutes les époques et les tendances artistiques, de l'Antiquité au Moyen Âge jusqu'à la Renaissance et enfin pendant la période moderne. Dans n'importe quel lieu du monde durant l'époque dorée du cirque ou avec les grands succès du cinéma muet.

Derrière le travail du clown se cache tout un art qui établit dès l'origine un rapport d'identification avec le spectateur présent. Quand nous voyons un bon clown, nous rions. Nous rions de ce qu'il fait ou cesse de faire, parce qu'il nous fait imaginer, rêver et penser. Nous rions surtout parce que nous reconnaissons quelque chose, ou quelqu'un, en lui ou dans son comportement, ou parce que nous nous identifions simplement à lui. De sorte que lorsque nous nous identifions au clown nous reconnaissons des comportements déterminés de la vie et le point de vue surprenant du clown apporte de nouvelles poétiques. « ... le jeu du clown, se prête très bien au jeu social [...] Son côté étranger, excentrique et perturbateur rend tout à fait légitime son surgissement dans les communautés des hommes au travail, son côté naïf et empathique lui permet de jouer presque innocemment sur leurs maux, le fait qu'il s'ancre dans l'ici et le maintenant le met dans un vrai contact avec eux, son aptitude à jouer des personnages et à aller dans des aventures imaginaires lui confère une force dramatique qui fait miroir par rapport à eux, son aptitude au non-sens le pousse à découvrir des intrigues et des dénouement inattendus dans les jeux de miroir qu'il leur tend, et sa sage folie lui fait prononcer parfois de véritables paroles de fous, dans le sens de Maurice Lever. Oui, c'est bien une redécouverte du clown en tant que fou du roi dont il s'agit ! »³⁷⁸

Le clown, essentiellement imparfait, renvoie le spectateur à cet être humain imparfait qu'il est aussi. Par cette résonance, le spectateur rit de lui-même et c'est par là qu'il s'approche de la guérison. Le clown contribue d'une certaine manière à cicatriser nos blessures, à apporter une lumière à notre côté obscur. « On y lit que le clown nous tend un miroir. Comme le fou du roi, dont c'était l'emblème, il nous tend un miroir, à nous-mêmes, aux autres, au monde, au public. Ce faisant, il révèle une facette cachée et nous autorise à être ce que nous sommes. Il s'agit bien d'un effet révélateur : en un clin d'œil, il montre ce qui ne se voit pas mais que

³⁷⁸ Bertil SYLVANDER, in *Culture clown*, « Le clown acteur social et le clown noir », *le Clown/les clowns Archétype et diversité*. Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain. N° 17. Octobre 2010. p. 7.

pourtant nous soupçonnions. On souligne donc l'humanité du clown, « au-delà des cultures et des différences de toutes sortes, il peut témoigner de notre espèce, de sa beauté et de ses travers ». On peut citer de nouveau ce qu'en dit joliment J. L. Bosc : « Le clown est une humanité dilatée ». C'est là un trait peut-être historiquement nouveau du clown : son universalité, sa sagesse (le fou-sage/ «pas sage »/passage). Le clown est un philosophe »³⁷⁹.

Actuellement il n'y a pas de doute à propos des bénéfices physiques et psychiques que l'humour et le rire apportent à l'être humain. Des médecins, des scientifiques et des psychologues reconnaissent ses effets curatifs : ils améliorent la circulation sanguine, dilatent les vaisseaux, relâchent les muscles, mobilisent certaines parties du corps que seulement les éclats de rire mettent en action, oxygènent les poumons, éliminent des toxines et produisent des endorphines, plus connues comme les hormones du bonheur.

L'importance du rire et de l'humour dans le domaine social semble indéniable. En 2004 *Médecins sans Frontières* avait fait une campagne qui avait pour slogan : « Nous, qui avons combattu tant d'épidémies, savons qu'il en existe seulement une qui est invincible : le rire ». Ou comme le dit Luis Buñuel, en se référant à Buster Keaton, « ... ce grand spécialiste contre toute infection sentimentale ». Il semble donc que le rôle du clown comme transmetteur du rire et véhicule de l'humour lui donne une place nécessaire dans la société moderne, comme acteur social.

On perçoit un intérêt croissant pour les clowns acteurs sociaux dans la grande diversité des clowns contemporains, même là où la renaissance du clown est très récente, comme en Colombie. L'intérêt actuel est aussi de faire de l'humour et du rire une pratique sociale : En 2004, durant un marathon de plaisanteries à la télévision, les délits ont diminué de 15 %. Il a également des effets sur le secteur économique. Pendant la crise de l'aviation commerciale aux États-Unis, suite au 11 septembre, la seule compagnie ayant obtenu un succès fut la *Southwest Airlines*, en rompant l'image typique de l'aviation civile. Grâce à un personnel entraîné pour faire de l'humour, la compagnie a attiré plus de clients que les offres de n'importe quelle autre ligne aérienne.

³⁷⁹ Bertil SYLVANDER, *ibid*, op. cit, p. 8.

De nos jours des techniques autour du sujet se développent dans le monde entier, telles que le *rire thérapie*, *l'humour thérapie*. Des séances collectives dans lesquelles le but unique est de rire, pour traiter des désordres émotionnels comme la dépression ou l'anxiété sont organisées par grand nombre d'institutions et de cultures différentes.

Aux États-Unis a été créée la Nouvelle École de Psychiatrie de Frank Farrelly, qui a élaboré une méthode thérapeutique qui plaide pour l'humour, l'ironie, le rire et l'éclat de rire, dans la recherche d'un antidote contre la dépression et le stress. Dans le même pays, on trouve l'« Association américaine d'études sur l'humour » et au Japon la « Société japonaise de l'humour et du rire », avec des objectifs similaires : promouvoir la recherche sur le sujet. Il existe une Société internationale pour les études sur l'humour (ISHS), dont les membres se trouvent dans le monde entier et qui comprend diverses disciplines : l'anthropologie, la biologie, l'informatique, l'art, l'éducation, le cinéma, la littérature, la publicité, les mathématiques, les arts scéniques, l'infirmierie, la médecine, la philosophie, la sociologie et la psychologie.

En Espagne se développent des projets très intéressants à ce sujet : *El humor positivo* (l'Humour Positif) à Madrid, dirigé par Eduardo Jáuregui et Jesús Damián Fernández ; *La escuela del humor y de la risa* (l'École de l'Humour et du Rire) de José Viyuela, Raphaël Ubal et Dora Ballabriga ; ou encore l'expérience du catalan, Jordi Baiget, qui depuis 2002 travaille à la faculté de médecine sur le projet d'apprentissage des techniques de clown comme outils thérapeutiques pour les étudiants en médecine. Ainsi dans plusieurs universités espagnoles des groupes de recherche se sont créés avec les mêmes objectifs les dernières années en voulant donner aux expériences un support scientifique.

4.1 Les bienfaits du rire : thérapie par l'effet clown

L'investissement du clown dans un autre monde, celui de la thérapie ou encore de l'hôpital, semble un nouveau défi pour ce personnage habituel du spectacle. Le clown social participe à

l'écriture de l'histoire du clown d'aujourd'hui et permet de construire sa nouvelle image pour demain. La figure du clown n'a jamais cessé d'exister dans la société quelles que fussent ses formes. Elle fait preuve d'une permanence quant aux questions et aux rôles qui la composent, ce qui rend le sujet particulièrement intéressant pour une recherche approfondie, intéressant en soi, mais intéressant aussi pour ce que le clown nous dit de notre histoire et de nos sociétés contemporaines.

La participation du personnage du clown dans le rite social du rire et dans la thérapie, n'est pas nouveau. Durant des siècles les clowns et d'autres types de comédiens ont joué un rôle curatif et thérapeutique en personnifiant les symptômes de la maladie de manière excentrique ou en provoquant le rire là où il y avait une angoisse, une frontière, une peur qui paraissait infranchissable. Les personnages de *trickster*, *bobo*, *clown*, *maromero*, *gracioso*, sont tous des personnages chamaniques dans le rituel d'incarnation du rire et sa circulation dans un groupe, une société ou un individu.

A travers l'histoire des cultures le rire comporte un aspect cathartique d'importance. Déjà dans l'Antiquité, quand les êtres humains vivaient de la chasse, le chasseur riait au-dessus de l'animal capturé, croyant qu'ainsi il renaîtrait dans une nouvelle vie et pourrait recommencer à être capturé. Pendant la fête printanière des Romains, les jeunes se trouvaient soumis à une mort symbolique et une résurrection et, après être revenus à la vie, « ils devaient rire ». Virgile, dans la IV^e églogue, annonce un nouveau monde à partir de la naissance d'un dieu enfant qui arrivera au monde « en riant ».

Dans un rite des Jakuti, un village de l'Asie septentrionale, les femmes se réunissent pendant trois jours pour offrir un dîner en l'honneur de la déesse de l'accouchement après la naissance d'un enfant. Pendant le rite, l'une d'elles se met à rire jusqu'à ce que toutes rient avec elle, « et ces rires provoqueront chez les femmes la grossesse ». Les pygmées africains avaient parmi eux une espèce de clown qui résolvait les disputes, qui faisait office de modérateur et de juge, et dont les outils principaux étaient le génie et les bouffonneries qu'il employait pour faire rire les parties opposées. De même, le personnage indigène du *bobo* dans l'Amérique précolombienne, avait pour caractéristique de faire tout le contraire de ce qu'on lui indiquait,

et de faire rire dans le processus compliqué de conversion des peuples précolombiens à la religion catholique.

Le rire est pourtant, en plus d'un comportement humain, une sensation et une expression physique très liée à l'esprit et au bien-être de la personne et des groupes qui le pratiquent. Il existe depuis toujours et est considéré comme une importante attitude de l'humanité. Cependant, cette intrusion de la magie du rire dans le monde moderne a dû attendre que l'histoire des sociétés traverse les deux guerres mondiales et les discussions scientifiques les plus complexes pour s'installer d'une façon plus permanente dans l'imaginaire des humains.

C'est dans les années soixante-dix que le journaliste Américain Norman Cousins a fait connaître à la communauté scientifique et médicale les résultats de son expérience en utilisant la pensée positive et le rire pour guérir d'une maladie arthritique très douloureuse, considérée comme irréversible. Sa méthode consistait à visionner des films comiques aussi souvent qu'il le pouvait, et il a constaté que chaque visionnement de 30 minutes lui procurait deux heures de repos sans douleur. Après six mois, il était complètement rétabli.

A la même époque, l'Institut de neurologie de Londres a vérifié l'effet physique du rire sur le cerveau, en démontrant que si des plaisanteries sont racontées aux individus soumis à une résonance magnétique, le cortex s'allume dans le cerveau comme une lumière de néon.

Vers la même période, le médecin Patch Adams a révolutionné les hôpitaux des Etats-Unis : vêtu d'un habit de clown et d'un nez rouge, il commençait à soigner les patients qui se trouvaient internés à l'hôpital de Virginie Occidentale en utilisant le rire et l'humour. Il pratiquait la thérapie du rire et il récusait le fait qu'à l'hôpital on appelait un être humain par le nom de sa maladie et non par son nom propre. Il raconte qu'un jour un conseiller académique lui a dit d'aller faire le clown au cirque, parce qu'à l'hôpital on pratiquait la médecine. Ce docteur a été le premier individu à casser la rigidité dans son milieu professionnel en utilisant la technique du clown comme outil pour injecter de la joie en milieu hospitalier, au moyen de la thérapie du rire.

En Inde, le docteur Madan Kataria en 1995, crée aussi les Clubs du rire, où chacun expérimente le rire en groupe de façon régulière, pour son plus grand bien. On compte aujourd'hui plus de cinq mille clubs dans plus de quarante pays.

Depuis quarante ans cette présence du clown dans les hôpitaux s'est répandue dans le monde entier et ne fait qu'augmenter chaque jour. Au Québec, l'organisme *Docteur clown* a réalisé plus de 20.000 interventions dans les centres hospitaliers de soins de longue durée, sous la désignation de « prescriptions de tendresse ». L'association *Le Rire Médecin* en France, créée en 1991, aide les enfants malades à supporter leur hospitalisation et à oublier leurs souffrances. En Espagne: *La sonrisa médica, Pallapupas, Pallasos de hospital, XaropClown, Son-Risas sin fronteras, Doctores Sonrisa de la Fundación Théodora, Tiritas, Pupaclown, Hazmerreír*. En Autriche : *les Die Rote Nasen*. En Allemagne : *Die Clown Doktoren*. En Hongrie : *Pyros Orr*. En Hollande : *Kliniclowns y Pleisterclowns*. En Israël : *Dream Doctors*. En Italie : *La carovana dei sorrisi*. Au Portugal : *Operação Nariz Vermelho* et *Remedios do Riso*. En Suisse : *Hopiclown*. En Argentine : *Payamédicos*. Au Brésil : *Doctores da Alegria*. Au Chili : *Dr. Feliz*. Au Mexique : *Risaterapia* et *Médicos de la Risa*. Au Pérou : *Bola Roja*. En Colombie : *la Fondation Doctora Clown* à Bogotá, *les Medicloun* à Medellin, et *les Titiriclown* à Manizales. Entre beaucoup d'autres associations que ne sont pas si visibles mais qui avec le même esprit forment des clowns pour aller dans les milieux hospitaliers partout le monde.

Grace à la participation et l'aide de Patch Adams, l'Amérique du sud a développé toute une école de « rire thérapie », depuis les années quatre-vingt-dix, dans les hôpitaux, dans les quartiers défavorisés et dans les communautés indigènes sous-développées, très affectées au niveau sanitaire et social.

Au milieu des années quatre-vingt-dix apparaissent donc « certaines théories médicales qui attribuent des effets avantageux au rire pour la santé et le bien-être, étant donné qu'il libère des endorphines. Une étude a démontré que certains indicateurs relatifs au stress diminuent

durant les épisodes de rire »³⁸⁰. Parmi certains des bons effets du rire, on peut noter: l'oxygénation de l'organisme, la réduction des tensions musculaires, le massage des côtes en plus de faire travailler le diaphragme. Cela favorise, entre autres, l'élimination des résidus présents dans les poumons et augmente la capacité respiratoire. Selon beaucoup d'études réalisées à la fin du XXe siècle et suite à la prolifération des thérapies du rire, il semble que le fait de rire – que ce soit drôle ou non – pourrait contribuer à réduire le stress, à augmenter la tolérance à la douleur, à réduire la tension artérielle et à renforcer le système immunitaire. « Le rire diminue la présence du cholestérol dans le sang puisqu'il équivaut à un exercice – Le rire favorise la digestion après avoir augmenté les contractions de tous les muscles abdominaux. – Le rire facilite l'évacuation grâce au massage qu'il produit sur les viscères. – Le rire contribue à réduire la colère. – Le rire participe à un changement d'attitude mentale qui favorise la diminution des maladies. – Le rire augmente le rythme cardiaque et il stimule la délivrance des hormones, des endorphines, il permet que celles-ci accomplissent l'une de leurs fonctions importantes, comme celle d'entretenir l'élasticité des artères coronaires. – Le rire aide à réduire également le glucose du sang. – Le rire nous libère de la crainte et de l'angoisse. Le système limbique est une partie du cerveau qui est associée aux émotions et qui nous aide dans les fonctions de survie basique et il est impliqué dans le rire »³⁸¹.

Déjà au début du XXe siècle, Freud affirmait que l'humour permettait à l'être humain de démontrer son refus de se laisser abattre par la souffrance, d'affirmer l'invincibilité de son moi et de faire triompher le principe de plaisir. Selon le neurobiologiste Robert Provine³⁸², le rire exerce avant tout une fonction sociale et il est très important dans l'équilibre psychologique des personnes. « Rire aide à se sentir meilleur et charge les piles pour travailler avec optimisme, en promouvant le génie et la créativité. L'éclat de rire améliore l'état d'âme général, c'est pourquoi les techniques pour le provoquer sont aussi utilisées chez des patients hospitalisés, pour que les processus postopératoires soient plus supportables ».³⁸³ Et selon Freud, « derrière chaque rire, une vérité existe, quand nous reconnaissons la réalité nous

³⁸⁰«Saber vivir», revue *Cambio*, 16 juillet 1999.

³⁸¹MONTANER Y SIMÓN, *Diccionario enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, Tome 19, Ed., par Montaner y Simon, Barcelona. 1887-1910

³⁸² Robert R. PROVINE, Professeur de Psychologie, Directeur de Neuroscience, Université de Maryland, *Epidémie de rire*. Sciences et Avenir, Juillet, Aout, pp. 18, 19.

³⁸³Barrera, LLEYDA. Fondateur de l'*Academia de la risa*. Sociologue de l'université de Valle en Colombie, membre du groupe de recherche sur les bienfaits du rire en Espagne.

pouvons rire d'elle »³⁸⁴. Le rire peut apparaître comme une véritable thérapie. On utilise donc le rire comme une force positive.

Il a été possible de constater scientifiquement ces dernières décennies que la joie, le rire et le contact avec les émotions les plus profondes produisent une décharge énergétique très importante. Une action aussi simple et naturelle que le rire peut se convertir en bon allié pour le cœur, puisqu'il améliore le fonctionnement des vaisseaux sanguins et contribue à éviter les maladies cardiovasculaires. Le système immunologique est aussi renforcé quand se produit une augmentation du niveau de cellules responsables de la défense de l'organisme des virus et des bactéries. Le bon humour apporte des bénéfices relatifs au plaisir et au bonheur, chaque fois qu'il s'agit de sentiments authentiques et spontanés.

Ainsi se sont constitués des thérapies du rire qui sont organisées dans des ateliers de groupe où des spécialistes préparent les patients à se relâcher et à se libérer de leurs tensions. L'objectif de la thérapie est d'améliorer l'estime de soi et d'apprendre à supporter des situations de crise ou de stress. Le rire est contagieux et il a besoin d'un écho. Ces ateliers démontrent que le sens de l'humour est une capacité naturelle de l'espèce humaine qui fait que la vie non seulement est supportable, mais encore riche, joyeuse et désirable : « Le rire est la plus courte distance entre deux personnes »³⁸⁵.

Le clown, émissaire du rire, s'est développé d'une façon très singulière dans le champ de la thérapie. Que ce soit dans les milieux hospitaliers, ou dans les réunions sociales des communautés, le clown de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e va sortir du théâtre pour entrer dans la vie des hommes d'une façon très engagée et cohérente, beaucoup plus émouvante que son entrée au théâtre après sa sortie du cirque. L'incursion dans des espaces tout à fait différents de ceux de la scène ou du spectacle, comme un hôpital, un camp de réfugiés, un pays suite à un désastre naturel, une entreprise, un séminaire, un foyer d'adultes majeurs ou d'enfants abandonnés, va rendre au personnage du clown sa force mythique, l'aspect sacré du rire qu'il avait lors des anciens rituels. Ainsi l'effet thérapeutique sera donné par sa capacité de transformer les conditions de l'autre, tel un acte magique des cérémonies anciennes.

³⁸⁴ Koestler, ARTHUR, *Discernimiento y perspectiva*. Primera parte, Ed. Emece, Argentina, 1962, p. 17.

³⁸⁵ Phrase d'une affiche du service d'oncologie de l'Hôpital Universitaire Saint Vincent de Paul, Medellín, Colombie.

Cependant dans l'actualité existent des projets avec une démarche très avancée à ce sujet-là comme la pratique de la *Clownanalyse* en France et l'association de *payasos sin fronteras* (Clowns sans Frontières) fondé en Espagne avec des succursales partout sur le continent.

C'est en 1983 que la compagnie française spécialisée en interventions de clown *Le Bataclown* a mis en place une expérience très intéressante d'intervention de clowns dans les réunions, la *Clownanalyse*, à la suite de quoi, en 1985, a été fondée la *Société Française de Clownanalyse*. Les *clownanalystes* interviennent dans les domaines du travail (congrès, colloques, assemblées professionnelles, séminaires d'entreprise) pour faire rire les gens. Le principe consiste à assister à toutes sortes de rencontres, d'assemblées, de congrès ou de séminaires comme auditeurs pour ensuite intervenir comme clowns à la manière des conférenciers. L'acuité et la capacité d'observation du clown, teintée d'un regard ingénu, primaire, non contaminé, apportent une nouvelle vision sur différents sujets dans chaque événement traité. Ils génèrent ainsi un meilleur climat de travail et transmettent une atmosphère de confiance. À travers leur technique d'intervention et d'improvisation, les clowns collaborent de façon directe avec les gens et communiquent à travers le rire. Le clown est le véhicule du rire, et le stratège pour que le rire circule, guérisse et rassemble les individus dans un climat différent.

D'après leur directeur Jean Bernard Bonange, avec les *clownanalystes*, le clown a acquis depuis une quinzaine d'années une fonction d'intervenant social dans le cadre de ces rituels caractéristiques de la société moderne que sont les réunions d'organisations consacrées à la vie institutionnelle, à la communication ou à la formation. D'autres formes de théâtre d'intervention sont apparues et se sont manifestées durant la seconde moitié de ce siècle avec des visées politiques et/ou pédagogiques. Plus récemment, le « théâtre en entreprise » a, lui aussi, investi les réunions d'organisations. « Notre travail d'analyse comparative a établi les différences entre ces pratiques théâtrales et la *clownanalyse*, mettant en lumière la spécificité du "dispositif clown" »³⁸⁶.

³⁸⁶ Jean Bernard BONANGE, *Le clown intervenant social, le miroir du clown dans les réunions institutionnelles*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime présentée par : Jean-Bernard BONANGE, Sous la dir. de Jean FERRASSE, Professeur à l'Université de Toulouse II. Département des sciences de l'éducation et de la formation, Université de Toulouse-Le Mirail, Décembre 1998.

« En effet, notre conceptualisation de la "diagonale du clown" se condense dans une conception du clown comme dispositif placé en décalage et en miroir inversé par rapport à l'ordre établi. A l'instar des dispositifs bouffons, le clown permet d'inscrire dans les réunions institutionnelles un dispositif spécifique d'intervention dont les caractéristiques structurelles et symboliques font qu'il peut produire des effets énergétiques et de sens dans le système. Notre recherche de type praxéologique se propose alors d'analyser les fonctions d'un tel dispositif "décroché" sur le plan fonctionnel mais offrant un détour par le jeu et l'espace de représentation sur le plan de la fiction, [...] l'intervention du clown dans les réunions d'organisations est susceptible de provoquer la mise en mouvement des contradictions du microsystème concerné »³⁸⁷.

L'art du clown dans le siècle présent, va se caractériser par ses incursions dans les événements de la vie réelle. Les effets libérateurs de la logique ou diagonale du clown, rencontrent chaque fois plus de pertinence dans les contextes les plus inimaginables qui vont des événements d'entreprise aux populations victimes de catastrophes naturelles, en passant par des tribus indigènes, jusqu'aux zones de conflit armé.

En 1993, le clown catalan Tortell Poltrona a créé l'organisation *Payasos sin fronteras* (Clowns sans Frontières) dans le but d'améliorer la situation psychologique des populations de camps de réfugiés et celles des zones de conflit ou d'exclusion, en sensibilisant la société et en promouvant des attitudes solidaires. Les artistes membres de Clowns sans Frontières quittent leurs scènes ou leurs pistes pour aller à la rencontre d'autres artistes et jouer pour les populations victimes de la misère, de l'exclusion ou de la guerre, tout particulièrement les enfants. Ils interviennent dans des bidonvilles, des camps de réfugiés, des centres d'accueil pour enfants des rues, des prisons pour mineurs, des orphelinats, des hôpitaux, etc. Ils vont partout dans le monde. A partir de 1994, cette organisation s'est étendue à plusieurs pays, France, Etats Unis, Belgique, en devenant un référent indispensable pour les clowns intervenants sociaux. Depuis sa création, le projet humanitaire des clowns sans frontières a connu un vrai développement de ses objectifs sociaux, ils arrivent à être présents dans des

³⁸⁷ *Ibid.*

zones très sensibles du monde et ils sont de plus en plus soutenus par des entreprises, des gouvernements et des dons de particuliers engagés envers leur mission.

Depuis l'incursion de clowns dans les événements mondiaux ne cesse d'augmenter. A Barcelone, le clown Jango Edwards appelé « le roi des fous », a créé en 2002 *The fool's militia* (La milice des fous) pour intervenir avec des clowns dans les manifestations sociales et politiques de la communauté européenne. Il crée une vraie milice de fous qui interviennent lors des dates importantes pour les conseils et les réunions d'organismes internationaux, avec le seul but de persuader, et de tourner en dérision certaines discussions actuelles.

En 2011 est mis en place le *Conseil mondial des clowns* dans le sud de la France, où plusieurs groupes de clowns se réunissent pour penser les crises mondiales et proposer des solutions et des alternatives.

Pendant ce temps-là, en l'Amérique du sud le phénomène se répand aussi : En 1998, la comédienne Colombienne, Luz Adriana Neira, soutenue par le Dr. Patch Adams et la fondation suisse *Hopiclowns*, ouvre la *Fundacion doctora clown* (Fondation docteur clown) à Bogota, Colombie. Au Mexique en 1999 est créée une chaîne de radio pour des clowns. Le clown Espagnol Álvaro Neil, *Le Biciclow*, parcourt le monde à vélo dès 2001 en apportant des sourires partout où il va. En 2005, les clowns des *Bola Roja* (Boule rouge) au Pérou réalisent un projet humanitaire à *Belen*, bidonville de la forêt amazonienne. En 2010 les clowns colombiens *Pasos de payasos* (Marche des clowns) parcourent les villages perdus dans la forêt, victimes du conflit armé colombien.

Toutes ces incursions supposent une progression spectaculaire dans la reconnaissance d'une fonction sociale du clown qui va beaucoup plus loin que celle de faire rire. Elle suppose d'accepter que le rire et la logique véhiculée par le personnage du clown n'agisse pas seulement comme effet thérapeutique grâce aux bénéfices du rire, mais pour améliorer et transformer les conditions particulières de la santé émotionnelle et spirituelle des individus et des sociétés quels que soient les fléaux subis.

4.2 « L'état clown » des clowns humanitaires, acteurs sociaux et docteurs clowns : le chaman du monde actuel

En intervenant dans un milieu social, le pouvoir de jeu du clown est aussi d'être en contact avec ce qui peut se jouer dans ce milieu. C'est son côté chaman !³⁸⁸

D'après l'analyse de Jean Bernard Bonange, directeur de la *clownanalyse*, le jeu du clown est fait d'empathie et de provocation, d'ajustement et de transgression. Dans l'ajustement, le clown est à l'écoute du monde qu'il rencontre. Ce n'est pas un éléphant dans un magasin de porcelaine. Il ajuste sa présence, son énergie et son émotion pour entrer en contact et se faire accepter dans la situation sociale où il surgit. C'est ce qu'on appelle l'empathie. Mais autant il est capable de s'ajuster, autant il n'est pas coincé par les conventions et les codes sociaux. C'est la transgression : profondément libre, il ose en jouer, d'où sa position de perturbateur optimiste et vivant.

Le clown est un transgresseur qui base une grande partie de son inspiration et de son répertoire sur l'imitation de ce qu'il voit, pour reproduire et parodier notre conduite. Qu'étaient les bouffons des rois avec leur droit de ridiculiser même les puissants ? Le clown est un observateur perspicace de la réalité environnante et il doit l'être, puisque le rire se produit seulement quand ce que l'on présente devant le public est référentiel pour lui. Le clown s'appuie sur des aspects reconnaissables pour le spectateur en s'ajustant à la situation particulière de l'individu ou de l'espace. Ce sont précisément ces valeurs de l'écoute et de l'adaptation qui lui permettront d'inviter le spectateur dans son jeu dans n'importe quelle endroit ou circonstance. L'état du clown acteur social, humanitaire ou docteur clown est un état d'auto transformation pour ensuite développer dans le jeu une dynamique de transgression, de rêve, de liberté et de transformation de l'autre.

Selon Florence Vinit³⁸⁹, le succès contemporain du clown sortant du monde traditionnel du cirque pour investir d'autres lieux du champ social se comprend davantage à la lumière de

³⁸⁸ Jean-Bernard BONANGE, Culture Clown N° 17. *Le Clown/les clowns Archétype et diversité*. Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain. Octobre 2010, p. 21.

³⁸⁹ Florence VINIT, *Le Clown/les clowns Archétype et diversité*, in Culture Clown N° 17, Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain. Octobre 2010. p. 32.

l'archétype du *trickster*. Le clown serait une présence sensible de l'archétype du *trickster* : le clown est essentiellement celui qui joue, celui qui prend du plaisir à s'amuser et celui qui crée de l'espace, du mouvement entre différents éléments. Plus qu'un simple divertissement, le clown nous apprend à danser avec la dualité, à refuser son tiraillement ou la nécessité d'un choix entre ses pôles. Créature à la fois folle et sage, le *trickster* réunit ce qui semble apparemment contradictoire. Loin de polariser les oppositions, il s'amuse à passer de l'une à l'autre, à réveiller la folie du sage ou la sagesse insoupçonnée du fou. Dans l'ordonnancement bien lisse de nos certitudes, le *trickster* amène un brin de chaos et paradoxalement montre combien ce désordre est créateur d'une nouvelle manière de voir le monde. Archétype du paradoxe, le *trickster* est à l'aise dans toutes les zones frontières. Il se tient sur le seuil des mondes, construisant des lieux de passages là où le fossé semblait infranchissable.

Ainsi l'énergie du *trickster* et l'énergie du clown sont celle de l'enfant libre qui ne connaît pas de frein à sa spontanéité. Parfois appelé le « fripon divin », le *trickster* et le clown symbolisent l'enfant intérieur, avide d'apprendre et d'avancer même s'il doit pour cela prendre des risques ou renverser l'ordre établi.

Le clown acteur social et thérapeutique est porteur de cet état naïf et instable de l'enfant intérieur. Il navigue à travers les différents départements de l'hôpital, au-delà des spécialisations imposées par le découpage fonctionnel et organisationnel du corps. Il n'est pas identifié à un savoir spécifique mais à une présence ouverte et naïve. Se moquant des codes de socialisation ou des règles hiérarchiques, il s'adresse sans censure à tous ceux qu'il rencontre et réunit le rire des professionnels autant que celui des patients ou de leur famille.

A l'image du *trickster* soulignant les paradoxes de l'existence, le clown acteur social est libre grâce à son ouverture et sa curiosité. Il est aussi singulièrement fragile parce qu'il prend le risque de se dévoiler dans ses petits travers et ses points sensibles. Cette condition commune d'êtres décalés ouvre un espace de rencontre privilégié entre le clown et l'individu. Ce n'est donc pas un hasard que ce soit l'art du clown, parmi les arts de la scène, qui prenne sa place en milieu de soin, dans les entreprises, les lieux endommagés par les conflits, etc. « Le clown peut toucher et rejoindre les individus parce qu'il est lui-même au cœur des choses tout en refusant, fidèle en cela à l'esprit du *trickster*, d'y rester confiné »³⁹⁰.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 33.

Le clown comme figure friponne défie notre vision du monde et nous invite à renouveler nos manières de concevoir l'identité, la prise en charge et l'accompagnement des individus (qu'ils soient patients, écoliers ou intervenants...). Il garde vivante la force corrosive et l'alchimie du jeu dénonciateur des clowns précurseurs.

4.2.1 *L'enfant intérieur des clowns acteurs sociaux*

Le défi et la vigilance permanente qui guident les acteurs clowns est donc de traiter la situation comme point d'attache avec la pratique de l'intervention, entre référence et résonance, entre empathie et provocation, ajustement et transgression, selon les principes de la *clownanalyse* de Jean Bernard Bonange.

On peut dire que l'état de jeu de clown met l'acteur dans une disposition de perception exacerbée et de prise de risque souple et lucide, que l'on constate tout particulièrement dans le jeu naïf du clown. Le jeu de clown est un mode et un niveau de communication plus archaïque, relié aux sensations. Cette capacité à voir et à entendre ce qu'on ne voit plus et que l'on n'entend plus par habitude, et cette capacité à être au plus proche des sensations et donc à voir, entendre, toucher, sentir et mettre en mots et mettre en jeu, rejoint par là le jeu insolent et libre de l'enfant.

Mais si le clown incarne intensément l'état d'enfance, il ne se réduit pas à cette dimension car il a toute une expérience de la vie et des passions humaines que l'enfant ne possède pas. C'est cette différence qui lui donne accès à deux autres registres : l'humour et le tragique. Et c'est cette différence qui le rend acteur social dans la mesure où il comprend l'enjeu de son activité au sein d'une communauté.

En suivant l'analyse de Jean Bernard Bonange³⁹¹, le jeu du clown est fait de « vrai » et de « semblant », d'authenticité et de duplicité : L'authenticité consiste à ne pas fabriquer la maladresse et la bêtise, à être profondément naïf, fragile, démuni, dépassé, en difficulté dans le monde matériel et social, ce qui demande à l'acteur un travail sensible, exigeant. Comme

³⁹¹Jean Bernard BONANGE in, *Culture Clown. Le Clown/les clowns Archétype et diversité*. N° 17. Octobre 2010. Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, p. 22.

au théâtre, l'acteur se doit de rendre son personnage crédible, de trouver la vérité dans la fiction, sa vérité. C'est le jeu de la vérité que Lecoq propose d'explorer dans la méthodologie de la recherche de son propre clown³⁹². « À quoi vais-je le voir ? À la manière dont il me regarde, moi, public, m'amenant à lui et pourtant me laissant à bonne distance. À la manière dont la matière du jeu, ce qui se joue, sera traité. Ce qui se joue, comme dans une belle mécanique où, il n'y a ni trop, ni pas assez de jeu : ce jeu entre les pièces qui laisse libre et sans effort, sans casse. [...] À la manière qu'il a d'offrir sans m'imposer, me laissant libre de reconnaître en lui ce qui m'habite. Sans en faire ni trop, ni pas assez. Juste ce qu'il faut pour que le rêve soit possible »³⁹³.

La dualité a à voir avec le masque du nez rouge. Le plus petit masque du monde est le signe que le clown n'est pas ce qu'il prétend être. C'est du jeu. Les docteurs clowns sont en blouse blanche et leur nom, comme « docteur Glugli » ou « docteur Picarin », est inscrit sur leur blouse avec des dessins et parfois des accessoires qui n'appartiennent qu'au jeu de ce docteur du rire.

Le petit masque du clown ouvre les portes de la relation ou donne une clé face à une réticence momentanée. Il permet à l'acteur de donner un sens nouveau, un « point de vue de clown » sur un point de tension, une maladresse, un événement inattendu, un soupir, un silence même. Tout est prétexte au jeu. Cela repose sur deux caractères essentiels du personnage : la naïveté et la distance. La naïveté du personnage permet de jouer sur tout type de situation, à partir du moment où le clown s'autorise cette transgression et la distance qui dit que personne n'est dupe. A tout moment, les résidents ou le personnel soignant peuvent commenter ce qui se passe, en montrant bien qu'ils y croient sans y croire.

La nature profonde du clown fait que des transgressions, devenues impossibles par la vieillesse et la dépendance, redeviennent possibles. Par sa nature fragile et poétique, le clown transforme l'imprévu et l'inattendu. L'enjeu est bien sûr de traiter *in situ* des thèmes de la vieillesse, de la séparation et de la mort au lieu de les éviter, comme pourrait le faire une simple « animation ». Une maison de retraite est un lieu de vie où se mêlent encore amour et mort. Le clown a à voir avec cela : au cœur de la matière humaine. Son regard neuf,

³⁹² Voir, annexes, mémoires pédagogiques.

³⁹³ Culture Clown. *Le Clown/les clowns Archétype et diversité*. N° 17. Octobre 2010. Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain, p. 13.

empathique et décalé, permet de désamorcer les difficultés et de les dédramatiser. Ainsi par le jeu donne-t-il au patient un autre statut que son statut limité.

La présence des clowns dans des institutions devient un gage de qualité d'accompagnement, passeur de bien-être ou de soulagement de la solitude pour des individus devenus eux-mêmes une sorte de public. Le « public » se trouve alors face à des personnages qui montrent en même temps qu'ils jouent et qu'ils vivent. Et le rire est sans doute l'effet produit par ce cocktail d'identification et de distanciation constante dans une intervention.

4.2.2 *Le militant intérieur des clowns acteurs sociaux*

De grands clowns ont agi pour la transformation de leurs pays dans des circonstances difficiles, comme Karandash en Russie (à l'image) ou Ramper en Espagne, qui ont poussé le jeu de la transgression et de la dénonciation jusqu'à la satire sociale et cela dans des conditions de censure. Karandash (voir l'image ci-dessous) disait que « le rire n'est pas un objectif, c'est un moyen qui porte l'idée jusqu'à la compréhension »³⁹⁴. Dans ses interventions pendant les intermèdes de cirque il divertissait avec les défauts qu'il observait dans la société. Il dénonçait par exemple ceux qui profitaient des situations de guerre pour ne pas travailler. Ceci a causé aux clowns des problèmes avec la police ou la justice comme cela est arrivé au clown américain Jango Edwards qui a été poursuivi par la justice lors de la création *The fools militia* (La milice des fous) : il a dû démontrer les buts pacifistes de son mouvement pour ne pas être considéré comme un terroriste par les services secrets de son pays.

Cependant, si les clowns acteurs sociaux sont conscients de la nécessité de la transformation, leurs actes sont dirigés avant tout vers les individus et non pas vers les structures politiques ou administratives, même si elles sont concernées par leur jeu. Tout l'art des clowns en situation sociale sera que leurs interventions aient un pouvoir d'évocation et de transformation pour les personnes concernées pendant le présent du spectacle.

Des clowns engagés dans les critiques des structures de la société, il y en a eu toujours. Les clowns du cinéma muet se sont préoccupés de montrer dans certains de leurs films le

³⁹⁴ Jesús JARA, *El clown, un navegante de las emociones*. 6^a Ed. Proexdra, Sevilla 2010, p. 60.

développement industriel dévastateur ; ils nous ont avertis de l'absurde qui résulte d'un excès de mécanisation dans la vie des hommes comme dans *Les Temps modernes* de Chaplin ou *La maison électrique* de Keaton. Les Frères Marx ont fait des satires politiques de haut niveau, comme *Soupe de jars*. Les personnages de Jerry Lewis ou, plus récemment Woody Allen, pusillanimes, perplexes, reflètent la complexité des relations humaines et des normes sociales. Le personnage du charmeur mexicain *Cantinflas*, (voir l'image ci-dessous) toujours disposé à dérider l'autorité et, si c'est nécessaire, lui donner un bon coup de pied, nous indiquait avec son jeu le chemin de la révolte et du non-conformisme.

Dans la première moitié du XXe siècle nous pouvons clairement parler du surgissement des clowns comme des acteurs sociaux à un niveau très politique. Le film *Le dictateur*, un vrai bijou pour le débat démocratique, surgit en 1940 au milieu d'un grand conflit. Ses distributeurs n'étaient pas très intéressés par le film parce qu'il allait avoir de grandes difficultés pour être diffusé dans une bonne partie de l'Europe, déjà dominée par le nazisme. Malgré ces circonstances difficiles, c'est un clown, Chaplin, qui a dénoncé face au monde entier ce qu'une grande partie de l'humanité pensait mais n'osait pas dire. Les pessimistes disent que le malheur est trop sérieux pour faire de l'humour avec lui. Cependant le clown est une personification de l'humour capable de rendre sensible le pouvoir et le malheur au ridicule. Jésus Jara dit : « Plus grand devient un individu, avec plus de force il est frappé par le rire ».³⁹⁵ Ou comme l'a dit Gogol : « La moquerie est crainte même par ceux qui n'ont plus peur de rien ».³⁹⁶

La critique sociale ne doit pas être l'objectif prioritaire du clown, mais il est certain que par son esprit libre, à l'écoute de la voix des marginaux, des injustices, des malheurs, le clown trouve la force intérieure de s'exprimer et de se révéler. Le clown reprend son esprit défensif pour investir le domaine du politique, non pas pour la dénonciation critique du système, mais pour la récupération de l'homme, visant toujours cette cible et croyant à sa transformation possible, le clown fait plutôt de la *poétique*. « Dans un milieu très coercitif, le clown émerge comme survie psychique »³⁹⁷.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 61.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Agnès DUMOUCHEL *Culture Clown* N° 17. « Le Clown/les clowns Archétype et diversité ». Publication du Centre de Recherche sur le Clown Contemporain. Octobre 2010. p. 31.

4.3 La nécessité des clowns acteurs sociaux en Colombie

Parmi la réalité sociale des pratiques et des caractéristiques méthodologiques des clowns acteurs sociaux en Colombie, il est fondamental, comme cela l'a été pendant toute cette recherche, de comprendre que c'est le contexte particulier de la Colombie qui a incité le clown à renaître dans plusieurs domaines : le clown de la rue, le clown *poétique*, le clown liminal au seuil de la réalité, les clowns thérapeutes du rire dans les hôpitaux, les clowns humanitaires et les formations de clowns dans le contexte universitaire.

À partir de la fin du XXe siècle on peut distinguer en Colombie quatre lignes de développement de clowns acteurs sociaux : les clowns de la thérapie du rire à l'hôpital, les clowns humanitaires, les clowns « héros » et les clowns du cirque social.

Le surgissement d'une grande quantité d'artistes clowns acteurs sociaux est absolument liée à la préoccupation d'agir pour la population enfantine et jeune du pays. La combinaison de pauvreté, de guerre urbaine, de conflit armé et de trafic illégal de drogues a dévasté la jeunesse colombienne et la population en général, aboutissant à une militarisation croissante de la société. La guerre en Colombie est une guerre aussi contre les enfants. Les jeunes sont forcés d'entrer dans les rangs des groupes combattants, marqués et expulsés des foyers.

L'impact du conflit chez les enfants colombiens varie selon les secteurs de la population, tels que ceux qui vivent dans différentes régions, les enfants indigènes, les enfants paysans, les enfants afro-descendants, et ceux qui ont subi les déplacements forcés. Par exemple, dans de vastes zones rurales de Colombie et dans plusieurs banlieues de grandes villes, le gouvernement ne fournit pas de services sanitaires, de santé, d'éducation, d'hébergement de sécurité ou d'autres services basiques.

Pire, dans plusieurs zones rurales, les forces armées étatiques restreignent la circulation de médicaments, d'aliments et d'autres approvisionnements de base, par stratégie militaire. Toutes les parties du conflit sont responsables de la mort, de la mutilation d'enfants et de petites filles. Les enfants subissent aussi des morts violentes comme le résultat de la culture de délinquance et de violence qui a évolué en Colombie en grande partie à cause du lien entre le conflit armé, le trafic illégal de drogues et la prolifération d'armes.

Les enfants et les petites filles qui vivent des situations de déplacement affrontent constamment une grande variété de difficultés, y compris la pauvreté, le manque d'accès à l'éducation et à l'aide médicale, à l'attention psychologique. Ils sont forcés à travailler, et souffrent d'autres violations de leurs droits. Selon diverses sources, entre 15 000 et 30 000 enfants vivent dans la rue en Colombie. Selon les statistiques du gouvernement 40 % des personnes qui vivent dans la rue sont des enfants. La Commission interaméricaine des droits de l'homme conclut que la violence, particulièrement dans la campagne et les quartiers pauvres des villes, et la pauvreté obligent les enfants à chercher dans la rue une solution pour aider leurs familles, aggravant ainsi l'inégalité sociale du pays et détruisant le futur de la société colombienne, par manque d'éducation et d'attention.

Ce n'est donc pas par hasard si les clowns vont surgir à travers des projets sociaux autour de la population infantile du pays : La *Fundacion doctora clown* (Fondation Docteur Clown) va s'adresser aux enfants dans des hôpitaux, le groupe *Pasos de payasos* (Marche des clowns) va s'adresser aux enfants dans les zones de conflit, *le cirque social* va former aux techniques du cirque des enfants entourés de violence en banlieue et certains seront des *clowns héros*, sans aucun soutien institutionnel, qui vont faire rire les enfants victimes du déplacement forcé. Tout ceci pour revaloriser les enfants en passant par une renaissance de l'art du clown.

4.4 Rire à l'hôpital, « la *Fundacion Doctora Clown* »

« Aux portes de la mort, le clown devient pour l'enfant un support et une occasion d'expression pleine de son être. Pour l'institution, il rappelle que la vie naît dans les interstices de l'inattendu »³⁹⁸.

Depuis 1999, plus de deux cents mille enfants ont bénéficié de la thérapie du rire en Colombie dispensée par La *Fundacion doctora clown* (Fondation Docteur Clown) qui a travaillé avec des patients hospitalisés dans plusieurs institutions. L'objectif primordial de La *Fundacion doctora clown* (Fondation Docteur Clown) est de contribuer à la santé émotionnelle de l'enfant hospitalisé, exposé au déséquilibre qu'implique un séjour prolongé à l'hôpital.

Dans chacune des institutions où le projet se développe est réalisée une réunion avec les cadres dirigeants et avec toutes les personnes qui font partie du département de pédiatrie. Les docteurs clowns font vivre l'expérience de la thérapie du rire à ces personnes et elles racontent comment cela fonctionne. Commence alors un travail interdisciplinaire, dont l'unique objectif est la santé émotionnelle du petit patient.

Le clown doit remplir d'amour et de professionnalisme ses relations avec le personnel, l'enfant et ses accompagnateurs. Le docteur clown, en plus de la formation artistique, est formé à l'hygiène hospitalière et possède des connaissances sur les maladies pédiatriques et leurs conséquences. Le docteur clown doit être un magicien spontané, spirituel et en même temps conscient de l'âge de l'enfant avec qui il joue. Il doit tenir compte de son état physique et émotionnel ainsi que de celui de ses parents. Le clown doit être un fil électrique et avoir un grand niveau d'adaptation et de socialisation parce qu'il doit trouver son propre espace à l'intérieur de l'atmosphère hospitalière.

La directrice de La *Fundacion doctora clown* (Fondation Docteur Clown), Luz Adriana Neira, explique :

« Le clown visite les hôpitaux après 10 heures du matin, il porte des vêtements très spéciaux, pleins de couleurs, et raconte des histoires. Ensuite commence le contact direct avec les patients. Les pédiatres informent le clown de la symptomatologie de

³⁹⁸ Ibid, p. 33.

l'enfant et de l'évolution de ses états émotionnels. La thérapie du rire devient individuelle, le clown visite les enfants un par un, lit par lit et il engage aussi dans le jeu son environnement : le pédiatre, l'infirmière, le personnel volontaire, l'accompagnateur de l'enfant. Le clown part de l'art du jeu de l'improvisation, en ouvrant un éventail de possibilités artistiques telles que l'animation, la magie, les jongleries, la musique, des rondes, des chansons, des contes, des marionnettes, des représentations, des plaisanteries, des dialogues, et beaucoup d'amour. Quand le docteur clown a terminé la thérapie du rire, la psychopédagogue de l'hôpital réalise une évaluation de l'état mental et émotionnel dans lequel le patient se trouve ».

Depuis que les docteurs clowns appartiennent à la routine hospitalière, l'humour et la joie se sont convertis en composants quotidiens importants de l'hôpital. De plus, pour les enfants, la visite à un effet particulier et ce moment magique contribue à leur récupération rapide.

« Chaque enfant vit à sa manière la rencontre avec le clown, en fonction de son âge, de sa culture, de son état de santé, de ses parents, de son expérience avec le milieu hospitalier. Mais ils les attendent avec impatience et sollicitent fréquemment leur présence. De plus, les accompagnateurs disent prendre beaucoup de plaisir à ce moment ludique. Après le départ du clown ils disent spontanément que le travail des clowns est formidable et qu'ils se trouvent sensibilisés par cette atmosphère » explique Luz Adriana.

L'irrévérence du clown à l'hôpital tient davantage à sa présence même dans un établissement de soin. Marcher dans les corridors avec pour seule tâche d'être là, accueillant toute la gamme des émotions humaines, sans justification technique ou médicale, est en soi un pied de nez à l'organisation hospitalière. La *Fundacion doctora clown* (Fondation Docteur Clown) inclut dans ses projets l'humanisation hospitalière pour sensibiliser le personnel de l'hôpital avec beaucoup de succès, depuis l'année 2007.

Le clown apporte un espace de possible, où le jeu, comme mise à distance de la situation, retrouve sa place. Par cette création d'une brèche dans ce qui paraissait fermé, un plaisir

surgit, capable de donner forme aux envies du moment. La thérapie du rire est la création de moments magiques dans un hôpital, car le clown transforme la situation par une lecture imaginaire qui s'appuie sur des éléments de réalité. La présence du personnage du clown stimule cette autorisation du jeu et la thérapie du rire prend forme par cet acte.

4.4.1 *Des mots des docteurs clowns*

« Les effets se font sentir dès l'arrivée des clowns. Ce sont des moments de plaisir partagé et l'imaginaire de l'enfant laisse place à une nécessité naturelle de bonheur qui est libérée ».

« Le rire et le sourire semblent avoir une résonance chez l'enfant et il lui apportent une énergie libératrice ».

« L'humour proposé par les clowns est un moyen de décharger l'agressivité. Une agressivité liée aux ruptures et aux contrariétés vécues depuis l'hospitalisation ».

« Il n'y a pas de barrières culturelles, les déclencheurs du rire sont universels ».

« Les rencontres entre les parents et les clowns autour de l'enfant sont comme des respirations et ces moments de rire avec l'enfant à l'hôpital sont des soupirs irremplaçables ».

« Voir le regard de l'enfant qui rit et qui s'amuse, ce sont des heures, des semaines, des mois, de retour d'énergie incomparables ».

« Les mères démontrent à leurs enfants qu'elles savent encore rire et que le rire est la porte de la vie ».

« Les parents assurent qu'avec le temps les clowns sont les amis sincères des enfants et qu'ils voient dans le rire porté par les clowns la source de guérison qui permet d'oublier le présent ».

« Chaque enfant et son environnement montrent la nécessité de l'humour. Le rire est fondamental, le rire marque le sens de la vie, dédramatise, rapproche, libère ».

« Les clowns hospitaliers sont des messagers, interviennent en favorisant l'atmosphère par les activités qu'ils utilisent. Les infirmiers ont beaucoup de difficultés à s'inclure dans ces activités. Chaque médecin pourrait à travers ses soins utiliser son potentiel créateur et rire ».

« C'est une vague de joie pour les pavillons de pédiatrie ».

« L'atmosphère hospitalière s'oxygène ».

« L'attitude des enfants envers les médicaments est améliorée ».

« Ils se sentent bien occupés, bien traités et certains voudraient emporter le clown dans sa maison ».

« On présente un processus d'humanisation parmi le corps médical, des docteurs, des infirmières envers les patients. Ils leur offrent de l'affection, et de l'amour ».

« Les enfants diminuent les niveaux de stress produits par le fait d'être là ».

« Le climat organisationnel et l'atmosphère hospitalière a changé dans le sens où ils partagent aussi le show, sortant ainsi de la routine de l'hôpital ».

Compte tenu de l'énergie que le clown dégage, de la force qu'il communique, de la fascination qu'il suscite, de l'identification qu'il induit chez les enfants et les jeunes spectateurs, les possibilités soignantes et pédagogiques qui en découlent, autant sur les plans cognitifs qu'émotionnels sont d'une valeur encore non mesurée par la structure politique et économique de l'État colombien. La *Fundacion doctora clown* (Fondation Docteur Clown) se maintient par la vente de nez de clown, de chemises et de donations d'entreprises volontaires. Avec ce grand mouvement de l'art clownesque en Colombie nous ne sommes pas loin de rendre aux artistes la place qu'ils méritent dans la transformation du pays.

4.5 La leçon du clown humanitaire et le groupe « Pasos de Payasos » (Marche des clowns) en Colombie

En 2001, le clown Tortell Poltrona, fondateur de *Payasos sin fronteras* (*clowns sans frontières*), visite la Colombie et contribue à la création de *l'Ecole de cirque pour enfants de la ville de Santa Marta Disparate Magdalena*. Pour la première fois depuis la création de cette association, des clowns humanitaires visitent la Colombie.

Les artistes qui entamaient l'expérience du clown n'ont pas tardé à voir la nécessité pour les enfants colombiens de bénéficier de leur présence parmi eux. Les conditions n'ont pas été évidentes du tout, car la problématique politique colombienne empêche les déplacements libres dans le territoire et, de plus, les organismes de financement ne prévoient pas de ressources particulières pour le fonctionnement d'initiatives de ce type. Cependant, ces

artistes et leurs soutiens ont contribué à former des clowns et à justifier la pertinence de l'intervention du clown sur ces deux fronts : la réalité difficile des enfants défavorisés et le milieu hospitalier. La leçon humanitaire a contribué principalement à montrer à quel point les Colombiens peuvent participer à l'aide de leurs propres compatriotes. Ainsi, l'insertion du métier de clown dans la réalité du pays a été un des moteurs stimulant l'intérêt des gens pour se former à ce métier.

Depuis 2004, plusieurs artistes en collaboration avec des ONG réalisent des projets dans un but humanitaire : le projet *Revuelta a Colombia* (Remuer la Colombie) qui cherche à travers le cirque social à réduire le taux de violence chez les enfants ; En 2008, le projet *Reclowntamiento forzado* (Re -clown- crutement forcé), spectacle et atelier pour les jeunes déplacés par la violence, basé sur le fait de respecter les droits de l'homme ; En 2008, le projet *Expedicion me rio Magdalena* (Expedition je ri –riviere- magdalene) qui cherche à travers le clown à potentialiser les effets du rire dans les populations du bord de la rivière Magdalena, qui traverse tout le pays. Et en 2009 la naissance du groupe *Pasos de Payasos* (Marche des clowns).

Avant de citer notre rencontre avec le groupe « *Pasos de Payasos* » (Marche des clowns), nous devons mentionner l'importance des clowns humanitaires du Pérou qui ont influencé les projets en Colombie : En 2010, Wendy Ramos, clown péruvienne et directrice du groupe de clowns *Bola Roja* (Boule rouge), transmet son expérience lors du deuxième *clownencuentro* international organisé à Bogotá, pour donner du courage aux clowns qui en Colombie font de l'humanitaire.

La clown Wendy a participé dans les années quatre-vingts à des programmes de télévision au Pérou, avec l'image du couple de clowns issus des cirques. A l'époque du programme *Animalandia* en Colombie, dans les années soixante-dix, apparaissent au Pérou les *Pataclowns*. Quand le programme de télévision s'est arrêté, Wendy est partie en Espagne, à l'école de clown du pédagogue Eric de Bont, pour ensuite revenir au Pérou avec la compagnie *Bola Roja* (Boule rouge), et son projet humanitaire.

Wendy est devenue pédagogue et réalise plusieurs formations de clown dans son école *Bola Roja* (Boule rouge), elle considère qu'un clown avec son regard ouvert a pour objectif de rendre à la personne un reflet distinct de soi-même. Dans le cas de personnes malades par exemple, le clown professionnel voit la personne et non la maladie. Rien de plus ne lui importe, il voit seulement une poésie. Il ne s'agit pas de distraire la réalité du patient en face de sa maladie mais de la voir selon une autre perspective, depuis un angle beaucoup plus sain et positif. C'est pourquoi les clowns de *Bola Roja* (Boule rouge), au Pérou sont professionnels: les docteurs *Bola Roja* (Boule rouge), suivent une formation de deux ans et forment une équipe de clowns qui visitent divers centres de santé à Lima au Pérou.

Ils font des interventions urbaines et ont mis en route le projet humanitaire *Belén*. En 2005, les clowns de *Bola Roja* (Boule rouge), et l'équipe de Pacht Adams ont réalisé une première tournée de 20 jours dans des prisons, des hôpitaux psychiatriques, et dans les rues et les villes du sud du Pérou. L'année suivante ils sont allés dans le département d'*Iquitos*, dans le quartier de *Belén*, où les gens souffrent de malnutrition, d'abus sexuel, de désertion scolaire, de maladies infectieuses.

« Il y a beaucoup d'enfants à *Bélen* mais ils n'ont pas de service d'eau potable et c'est une zone inondable. Résoudre toutes ces difficultés pour les clowns était impossible » remarque Wendy.

D'où la mise en marche du projet et, avec l'accord de la communauté, la décision de peindre en couleurs les maisons de l'une des rues du quartier. Une proposition apparemment absurde, mais c'est tout ce qu'ils pouvaient offrir. Ils sont revenus l'année suivante pour peindre les maisons et la communauté se montrait encore rétive à ces actions jusqu'à ce qu'ils aient perçu qu'il n'y avait aucun intérêt politique de la part des clowns mais que c'était simplement « pour le plaisir de le faire » et finalement la communauté a été intégrée au projet puis ils se sont joints à une série d'activités comme les ateliers d'art et de jeu avec les clowns.

La dernière fois en 2011, 120 clowns de 15 pays du monde sont allés à *Belén* pour jouer avec la communauté, pour peindre 300 maisons, et organiser un festival d'art et de musique, ainsi que des ateliers. L'idée des clowns de *Bola Roja* (Boule rouge), consiste à ce que cette activité appartienne à la communauté de *Belén* dans l'avenir, et qu'eux-mêmes l'organisent.

« *Belén* est un grand malade et tous les clowns sont un grand clown qui avec son regard fait que cette communauté change de perspective sur elle-même pour une vie plus saine et pleine d'espérance » dit Wendy.

Le projet *Pasos de Payasos* (Marche des clowns) est né en 2009 après une mission de Clowns sans frontières au cours de laquelle deux clowns des Etats-Unis, un clown d'Angleterre, un clown du Chili et deux clowns de Colombie ont travaillé ensemble dans une série de spectacles présentés dans les orphelinats de la ville de Bogotá.

« Le travail avec les enfants m'a attrapé. Quand on allait dans des endroits où il y avait des centaines d'enfants orphelins, on sentait une sorte de froid, de tristesse, mais à la fin du spectacle on sentait une chaleur, comme une présence plus forte de la vie, un sourire chez les enfants, pour moi, ça c'est la vie...Le clown doit donner de la vie, parce qu'il est la vie » nous explique le directeur de *Pasos de payasos* en commençant notre entretien.

Pasos de Payasos (Marche des clowns) est un groupe de professionnels d'artistes du *Circo social ciudad Bolivar* (Cirque cité Bolivar). Ils sont clowns et travailleurs sociaux. Le Colombien Lucho Guzman est le créateur du groupe. Clown et artiste de cirque à la base, il rêvait depuis longtemps de faire un projet humanitaire dans le pays :

« Une des contradictions dans le travail du clown "humanitaire" est celle qui croit que la plupart des lieux où les interventions sont réalisées sont des lieux sans services basiques, sans eau, sans énergie électrique, sans services de santé, etc. Cependant, ces

endroits présentent des caractéristiques uniques que la ville n'a pas, comme la beauté naturelle ou l'air frais. Mais il y a des endroits où existent les services basiques mais la guerre ou la politique enferment la communauté dans des situations marginales. Le travail humanitaire implique donc un plus grand champ de travail que celui des seules zones vulnérables. Celui-ci peut se réaliser dans n'importe quel lieu du monde parce que tous les lieux ont des problèmes », affirme Lucho Guzman.

Pasos de Payasos (Marche des clowns) a fait sa première intervention dans le département de Tolima dans le centre de la Colombie. Avec beaucoup d'initiatives et des efforts économiques propres à chaque clown, ils se sont aventurés à la rencontre des gens dans leurs villages. Lucho explique :

« Nous sommes arrivés sans savoir comment convoquer les gens, puisque les maisons étaient très loin les unes des autres. Cependant nous avons été étonnés de la réponse très positive de la communauté : ils ont assisté aux spectacles et ont apprécié les clowns de plusieurs façons. Le groupe a décidé de donner des ateliers aux enfants de la population. Les ateliers ont été mis au point sur des sujets sociaux. Par exemple, nous travaillons souvent le sujet de l'égalité des sexes qui en Colombie, dans les zones rurales, reste encore un sujet tabou. L'impact de ces ateliers a été sensationnel : les enfants arrivaient ponctuellement et participaient avec beaucoup d'enthousiasme. Et plus encore, il a été très gratifiant de voir comment les mères s'asseyaient pour voir l'atelier, très intéressées. »

Après cette expérience, quelques mois plus tard, *Pasos de Payasos* (Marche des clowns) a visité la population d'*Orocué* dans le département de Casanare près de la frontière avec le Venezuela. La particularité de cette communauté consiste en ce que tous les enfants ont des ordinateurs portables, même les plus petits. En effet, les entreprises pétrolières qui sont installées dans cette région font des dons de ce type à la communauté. Les enfants passent leur temps connectés à l'Internet et communiquent par Facebook et Youtube. *Lucho* raconte:

« Les enfants n'étaient pas du tout intéressés par les clowns ni par les ateliers puisqu'ils préféraient être branchés à l'Internet. C'était particulièrement difficile d'obtenir qu'ils acceptent un autre type de communication. Cependant le groupe a travaillé avec ceux-ci et a réussi à établir une relation extrêmement intéressante avec cette communauté. A travers l'état enfantin du clown nous leurs avons rappelé ce que c'était que l'enfance. Puisque le clown ne se débrouille pas bien avec la technologie, nous avons donc établi un contact à travers le rire et nous n'avons pas pu quitter une seconde ces enfants-là. »

Pasos de Payasos (Marche des clowns) développe la mise en place de la continuité des interventions pour faire face à des réalités de cette sorte. L'inégalité sociale en Colombie est un thème que l'Etat ne se soucie pas d'affronter, les clowns ne peuvent qu'apporter de petits moments d'espoir et sensibiliser les gens pour qu'ils imaginent un milieu de vie plus équilibré. *Lucho* considère qu'il est très important de réaliser un suivi des projets et de revisiter les lieux pour avoir un certain impact.

« Je pensais que j'allais transformer le monde des enfants qui étaient seuls, avec des grands problèmes de violence, et je me suis rendu compte qu'ils n'étaient pas si mal que ça. Je me suis rendu compte que le seul but du clown humanitaire est de partager, puisqu'on ne peut pas changer la vie quotidienne des gens, on vient apporter, et partager la vie du clown.

Après on vient avec l'idée qu'il faut donner et donner des spectacles dans ces endroits défavorisés... cela est aussi un peu fatigant, mais nous avons découvert que l'idée de collaborer ensemble, avec la communauté qui doit aussi apporter des choses, est plus intéressante. Les gens de la communauté amènent le son, les chaises, et ainsi, nous construisons ensemble le spectacle. Ensuite, quand on quitte ces endroits, on sent que quelque chose s'est transformé.

Une fois nous avons dû prendre une décision difficile, c'était dans le département de *Risaralda*, tout le monde nous disait d'aller dans une école où il y avait une centaine

d'enfants pour nous voir, et on nous a averti de ne pas aller dans une zone plus lointaine qui était très dangereuse et où il y avait une douzaine d'enfants. Nous avons décidé d'aller voir les douze enfants parce qu'il était certain que ce serait l'unique fois de leur vie où ils verraient des clowns. Effectivement nous sommes retournés l'année suivante dans la région et on nous a expliqué que ces enfants-là n'avaient pas vu de clowns depuis cette dernière fois. Nous avons compris que la décision prise un an auparavant était la bonne.

Je ne peux pas trop expliquer les fondements politiques ou sociaux de ce que l'on fait, mais ce que nous faisons contribue à transformer la vie des gens, parce que nous ouvrons une possibilité de plus. Par delà la violence, la pauvreté, la solitude, ils peuvent voir des clowns ; après ils feront leurs choix. Nous ne sommes pas les sauveurs du monde, nous sauvons des instants, nous sauvons des jours.

Parfois quand on revient dans les villages, les enfants nous reconnaissent, nous attendent, et ils vivent cette expérience de nous retrouver, de nous aider. J'ai l'image d'un enfant qui a participé à notre présentation deux années de suite, et j'ai vu sa transformation, petite ; mais quelque chose s'était passé en lui.

Nous avons aussi rencontré des hommes armés qui nous invitent parfois chez eux, mais nous n'y allons pas, nous restons très neutres, et quand on se sent un peu menacés par l'ambiance, on y retourne avec plus d'envie.

L'équipe de *Pasos de payasos* est une équipe solide, plus on rencontre de difficultés plus on continue. Depuis notre enfance, nous avons tous vécu des expériences fortes, avec beaucoup de violence, d'affrontements armés dans notre entourage, mais cela nous a rendu forts. Cela ne veut pas dire que nous n'avons pas peur, bien sûr, qu'on a peur, mais on choisit d'y aller, d'être clown et d'aller voir les enfants ». Nous raconte Lucho Guzman

4.6 Le cirque social : un acteur social en Colombie

Le cirque social en Colombie est un modèle d'adaptation, de transformation, et de dénonciation. Finalement l'esprit du clown social revient au cirque, comme si le clown ne

l'avait jamais quitté. Paradoxalement, en Colombie, la naissance du cirque social va constituer un langage artistique propre et original dans le pays, et marquer le commencement d'une histoire du cirque colombien influencé par ses objectifs sociaux et ses espérances de transformation.

La Fundacion Circo para todos (Cirque pour tous) a obtenu la médaille de bronze de l'espoir.

La Fondation *Circo para todos* (Cirque pour tous) est née en 1995. Héctor Fabio Cobo et Felicity Simson (Anglaise) ont vu dans l'activité du cirque un outil d'insertion sociale. Au moyen de programmes de formation et de motivation artistique avec la communauté dans différentes techniques (jonglage, disciplines d'équilibre et d'acrobatie), ils souhaitent développer et renforcer chez les enfants et les jeunes les valeurs de solidarité, de confiance, d'amitié, en utilisant ces techniques comme instrument pour stimuler l'auto-évaluation, promouvoir le sens de l'humour, favoriser l'intervention sociale et le sens de la propriété dans les secteurs d'extrême pauvreté de la ville de Cali. Ce que cherche la fondation *Circo para todos* (Cirque pour tous) est de former des enfants et des jeunes dans des situations de violence, dans la rue, sans éducation, sans futur, et de leur donner une opportunité de vivre, de construire et d'être.

Annia Suarez, Cubaine, directrice du *Circo para todos* (Cirque pour tous), explique au sujet de la relation entre le social et la formation artistique :

« Généralement notre principal objectif a été la combinaison de ces deux concepts. C'est assez bien fait, mais compliqué. Il y a parfois un antagonisme entre l'artiste professionnel et le secteur social. Il est dans la pratique très compliqué d'essayer qu'ils convergent tous les deux. On parle de ce qu'est l'esthétique de l'art du cirque, par exemple dans l'école de Cuba ou celle du Brésil qui sont des écoles publiques, on travaille avec un composant social très fort mais on travaille beaucoup plus en tenant compte de la partie artistique. Toutefois, les éléments sociaux ne permettent pas à la discipline du cirque d'avancer au même rythme. A cause du type de population qui est

à l'école. Les processus dans le domaine social sont beaucoup plus lents et beaucoup plus compliqués. Il est relatif de dire si le cirque social est art ou pas ».

« ... Nous venons de gagner, en février, la médaille de bronze dans le Festival mondial du cirque de demain à Paris, nous venons de concurrencer la Chine et tous les pays d'Europe, et la Colombie a gagné la médaille de bronze. Il me semble que cela nous dit : si le cirque social peut être art ou pas, tout dépend comment il est fait. Cependant, nous luttons tout le temps entre ce qui est artistique et le secteur social » raconte Annia.

« L'idée que nous avons toujours eue, c'est que le clown est le plus complet des artistes du cirque. Dans le cirque social il est très difficile de former un clown s'il n'a pas la vocation dès la naissance. Le cirque social cherche surtout un travail collectif, alors que le clown est un voyage individuel. La tendance qui est arrivée à Cuba avec la formation du clown, c'était le clown russe, un clown très gestuel. Parfois seulement avec un seul geste il bouleversait tout le public. Avec ces clowns-là, les gens pleuraient, et pleuraient aussi de rire ; l'école du clown nous a donné l'idée d'être une formation très dure, très exigeante, mais aussi une formation qui requiert beaucoup d'humour, de rigueur, de discipline, et beaucoup de talent. Par contre, à Cali, il y a des élèves de l'école du cirque qui font des visites dans les hôpitaux, pas vraiment du clown, mais ils visitent les enfants avec différents types de pathologies. Ils apportent le rire, la joie, aux enfants hospitalisés. C'est du social mais aussi de l'artistique, sur le terrain social. On ne peut pas juger si l'on est ou pas un clown. Car le fait d'aider est là de toutes façons, c'est très compliqué... » conclut Annia.

De même, le Cirque social Circomomo (Cirque même) est un sémaphore dans la vie. Circomomo (Cirque même) a été créé en 2006 par le président de la région d'Antioquia. Sa raison est sociale et artistique. L'école cherche à former les enfants dans des situations de vulnérabilité à travers les techniques du cirque. C'est du cirque social dans la ville de Medellín.

Actuellement à Medellín la question des enfants et des petites filles qui travaillent dans la rue est chaque fois plus grave. Le principe selon lequel les enfants ne doivent pas travailler n'est pas du tout valable pour les enfants de la rue. C'est pour cette raison qu'en 2005 ce projet d'école commence à prendre forme, à partir de la présence d'enfants et de petites filles aux feux rouges faisant du jonglage, des parades comiques et des interventions de toutes sortes afin de trouver de l'argent, pour eux et leurs familles.

L'objectif principal de *Circomomo* (Cirque même) est d'éviter que ces enfants et ces petites filles ne travaillent dans la rue en s'exposant à l'exploitation, à l'abus infantile, à la déscolarisation, à la drogue et à l'alcool, à une perte de référents et d'autorité qui mettent en péril leurs propres vies.

« *Momo* » (même) est le titre du roman de Michael Ende écrit en 1973 à une époque où l'industrialisation croissait dans le monde. L'histoire est une forte critique de la transformation des valeurs de la société, de la tristesse et de l'abandon auxquels beaucoup d'enfants sont soumis pour vivre dans un monde d'adultes qui se préoccupe surtout de produire des choses matérielles. Grâce à cette histoire et aux enfants qu'on reçoit dans l'école de cirque, la Corporation a été baptisée du nom de *Circomomo* (Cirque même) », raconte la directrice de l'école, la Colombienne Marcela Trujillo.

Depuis sa création plus de 700 enfants de la ville de Medellín, mobilisés aux feux rouges de la ville, ont reçu une formation dans les arts du cirque et à l'école primaire.

4.6.1 *Des clowns « héros », c'est la politique du cœur qui prime*

Avec l'expression de clowns « héros », tout en sachant que la nature du clown est antihéroïque, il est selon nous impossible de ne pas parler de clowns spontanés, formés ou

amateurs qui parcourent la forêt colombienne à la rencontre de réalités très périlleuses pour leurs propres vies. Ce sont des clowns issus de la rue, des écoles de cirque, des stages sporadiques, ou par tradition familiale, qui, par envie désespérée de faire quelque chose pour les autres font rire les enfants, les adultes, les paysans, les guérilleros et les autres.

Le clown peut être un libérateur des tensions et peut contribuer par-là à un renouvellement de la société, même dans les endroits les plus dissimulés du territoire là où personne ne va, seulement les bandits pour cacher leurs armes, là où hiverne le mal, cohabitent enfants, femmes, hommes, qui ne souhaitent que construire leur toits et élever leurs descendants. Néanmoins quelques esprits clownesques hissent leurs drapeaux de liberté pour amener le rire au cœur de l'humanité prise dans ces cauchemars.

4.6.2 *L'exemple du clown « PICHIRILO »*

Luis Antonio Rivera, est le clown « Pichirilo » qui voyage à cheval, jusqu'à la partie la plus haute de la Vallée de la rivière *Cauca*. Son objectif est d'apporter le rire et le cirque aux enfants, indigènes, paysans des villes de *Ampudia* y *Villacolombia*, à près de dix heures de marche de la plus grande ville du *Cauca*. Ce clown est pour nous un « Héros ».

L'objectif de « Pichirilo » est de soulager un peu la souffrance de centaines de familles déplacées par les confrontations armées de la guérilla dans cette partie du territoire colombien. Son spectacle est inscrit dans un programme de réparation sociale du département du *Cauca*, c'est-à-dire qu'il compte avec une subvention du gouvernement pour louer des camions afin de transporter sa troupe de cirque : 20 artistes qui se déplacent avec les camions ou à pied dans des zones sans accès routier, et font seulement des numéros de clowns. Le cirque se fait, là où il y a des routes.

Le gouvernement a prévu que « Pichirilo » visite 42 villages de la zone. Le premier village qu'ils ont visité était *Jamundí*. Sa situation dans le tir croisé entre les groupes armés des Farc, Eln et les paramilitaires a fait que les indigènes et habitants ont quitté leurs maisons pour

habiter hors des villes, dans des tentes faites avec des sacs plastiques, s'exposant à toute sorte de contaminations et de risques d'infections et de malnutrition des enfants.

A travers des actes éphémères « Pichirilo » porte dans ses spectacles un message de soutien et de paix dans des camps de déplacés devenus des camps de réfugiés, villes assiégées et bidonvilles.

« Jusqu'à présent, depuis 2001, nous tournons dans le sud de la Colombie. Par chance nous n'avons jamais eu de problèmes. Les acteurs armés doivent reconnaître que nous avons un drapeau blanc dans cette guerre absurde. Vous me demandez ce que je fais ? Je suis un clown donc je fais des choses qui font rire. J'ai appris de la vie, des copains du cirque, je n'ai pas un sou, mais j'espère arriver dans tous les villages possibles, avec mes chapeaux, mes valises, mes messages d'espoir et d'amour pour les enfants » affirme Luis Antonio.

Sans discrimination politique, religieuse ou ethnique, des clowns « Héros » organisent des spectacles pour des populations victimes de la guerre, de l'exclusion et de la misère physique ou mentale. Les clowns acteurs sociaux du XXI^e siècle en Colombie relèvent le défi de la recherche de financements et d'aides pour que l'État les soutienne dans leur activité.

Les clowns « Héros », en Colombie, ont compris que le rire est universel et qu'il transcende les barrières de la culture, de la conjoncture, de la langue et de l'âge. Privilégiant la politique du cœur, ils voyagent à leur propre compte pour faire passer les hommes des larmes aux rires.

« ... Parce que les moments de joie comptent pour donner à nouveau le goût de vivre et pour rendre leur dignité à des populations victimes de la faim ou de la maladie, blessées, apeurées et seules » assurait un clown de l'association *Clowns sans frontières*.

CONCLUSION

Le jeu du clown dans la Colombie contemporaine revalorise les traditions ancestrales et la participation du comique dans les rites précolombiens, les personnages folkloriques du théâtre traditionnel après la période coloniale, l'humour culturel et l'engagement social de l'acteur de la création collective. Au XXI^e siècle s'est produit une renaissance de l'art clownesque influencée par le cirque moderne, les nouveaux clowns européens et la récupération des traditions. Ce renouveau permettra, par la voie des créations clownesques collectives, du cirque social, des clowns sociaux et humanitaires, de développer le jeu et la *poétique* du clown dans le contexte particulier de la Colombie et, dans ce climat de violence et d'inégalité sociale, de fournir aux spectateurs une forme de résistance et de liberté.

Identifier la présence de formes spectaculaires associées au cirque et aux spectacles de rue dans les rituels et cérémonies de la culture précolombienne au Mexique, formes présentes dans les tribus indigènes de l'Amérique du sud, nous a permis, selon une perspective historique, de constater l'existence d'antécédents évidents, de reconnaître leur permanence et leur mutation suite à la rencontre culturelle qui se produira pendant les périodes de la Conquête, de la Colonie et de l'Indépendance. La mise en valeur d'acteurs du rituel, des hommes oiseaux, des *volantins*, des chamans et des amuseurs indigènes, permet de retrouver les racines de ces personnages et de suivre leurs transformations postérieures en *maromeros*, mimes, acrobates, personnages folkloriques et fous du peuple, et de les interpréter comme des ancêtres du cirque et du clown.

L'influence du cirque moderne et du théâtre européen, avec leurs multiples transformations, s'est faite sentir en Amérique latine à un moment social et politique très sensible. Les courants esthétiques divisés idéologiquement entre la tradition et la nouvelle culture ont provoqué des crises qui se sont manifestées par de longues périodes de guerre et des divisions doctrinales. L'espace du cirque se prêtera de façon spectaculaire à l'incorporation des esprits festifs et des rituels anciens sur la piste, tout en gardant une neutralité idéologique favorisant l'évolution et l'essor du cirque mexicain et, plus tard, des cirques sud-américains.

Quant au théâtre, le fait d'être considéré comme un outil de transmission des idéaux et des principes religieux de la nouvelle culture, pendant l'époque de la Colonie, lui permettra d'incorporer des personnages traditionnels qui conservaient leurs statuts originels vis-à-vis des nouvelles formes. La présence du personnage du *bobo*, incarné par les indigènes et plus tard assimilé à l'idiot du village, au personnage décalé et marginal, constituera selon notre approche un antécédent à la réapparition de l'auguste dans le cirque mexicain et chez les clowns artistes autonomes contemporains.

Pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, l'évolution des arts toujours très sensibles aux événements sociaux et politiques sera marquée par les changements de l'Amérique latine. L'absence de modèle d'économie culturelle obligeant les artistes à financer leurs propositions artistiques par d'autres moyens, le cirque et le théâtre se développeront surtout dans le champ social. Le théâtre s'efforcera de forger un acteur/artiste très engagé dans la réalité sociale, et les pièces, les textes dramatiques auront pour objectif de dénoncer les injustices sociales et les conflits violents, faisant perdurer ainsi l'esprit de troupe et ses pratiques, évidentes notamment dans la méthode de création collective en Colombie. Le cirque, affaibli par ce modèle économique en crise, évoluera vers le cirque social, dans une perspective héroïque de contribution à la transformation des jeunes et des enfants en situation de pauvreté et de violence. Le cirque social fondera des écoles à peu près partout en Amérique du sud, et des spectacles verront le jour ces dernières années dans des festivals internationaux. Le cirque de haut niveau renaîtra sous la forme du cirque social, récupérant des jeunes qui vivent le risque de rester en vie dans la rue et qui, devenus artistes et maîtrisant les dangers de la piste, donnent au cirque un nouveau souffle.

Dans ce contexte singulier de l'Amérique du sud, arrive en Colombie le langage du clown moderne, développé en Europe comme un art autonome. A la fin du XX^e siècle, grâce au bouleversement du monde globalisé, se produit l'échange d'artistes et de pédagogues avec la Colombie. Cette recherche nous a permis de découvrir dans le renouveau du clown contemporain en Colombie, la naissance d'une esthétique issue de la rencontre entre les pratiques de stages destinés à des clowns plus ou moins spontanés et la pratique bien enracinée de la création collective.

Nous avons pu remarquer comment l'art du clown en Colombie contemporaine présente un enrichissement des pratiques traditionnelles existantes proches de l'image du clown, comme le rôle des personnages folkloriques des fêtes populaires, les *payasos de la calle* (les clowns de la rue ou de l'espace public), et par la suite leur réapparition en clowns de théâtre, de rue, de cirque et la consolidation de ces pratiques comme créations collectives clownesques.

En rencontrant les clowns de la rue, nous avons découvert le *tramp* colombien, qui incarne un esprit victime de la décadence de la société actuelle hors de la piste du cirque. Le chercher, le trouver et l'écouter nous a fourni une image de ce qui inspire ces clowns, dans le bus, dans la rue, dans les restaurants, leur désir de survie par la recherche du rire chez le spectateur spontané comme moyen de subsistance professionnel. Les longues conversations avec le clown Carlos Alvarez ont élargi le panorama des artistes comiques itinérants de Colombie qui se sont formés jour et nuit, et portent en eux la preuve vivante de la pertinence du rire dans notre communauté. La troupe de clowns *Infusion* de Medellin en Colombie, nous a aidée à organiser cette recherche afin de donner des fondements à leurs méthodes de *créations clownesques collectives* et de mesurer leur influence dans le développement de l'art du clown dans notre pays. La force et l'enthousiasme de la clown Clawndia nous a ouvert tout un éventail de possibilités pour un clown qui s'appuie sur la réalité et sur sa propre douleur pour en faire de la poésie.

La pratique scénique du clown dans la Colombie contemporaine est une forme de politique ludique³⁹⁹ ; l'acte du clown est un acte *poétique*⁴⁰⁰, où le politique se configure par la manière dont le clown établit ses rapports avec la vie et la culture. Le clown établit une relation stratégique de dénonciation de la réalité, de dérision vis-à-vis de la tragédie humaine dans la société colombienne composant ainsi son jeu comme une forme de résistance par le rire. Une forme de résistance et de partage qu'il vit avec le spectateur.

³⁹⁹ Eduardo Pavlosky, *Micropolítica de la resistencia*, Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1999, p. 162.

⁴⁰⁰ Jean Bernard BONANGE, in revue *Culture clown, le clown et le politique*, « présence poétique et fonction politique des clowns », numéro 15 Février, 2009, p. 1.

Pour le distinguer du clown *poétique*, nous avons ainsi utilisé le concept de *liminalidad*⁴⁰¹, en l'associant à certaines pratiques clownesques en Colombie ; des pratiques artistiques qui transcendent l'art du clown et produisent une sorte d'esthétisation des événements de la réalité avec une radicalisation éthique et un impact direct sur la société. Le spectacle *Falso positivo* créé par un clown à Medellin, avec une composante de témoignage très ancrée dans la réalité violente des événements de la ville, propose un style sans précédent dans l'art du clown, et nous permet d'analyser la renaissance des pratiques artistiques qui élaborent des discours politiques dénonciateurs auparavant très censurés dans le pays, et qui grâce au clown rejoignent les esprits libres des ancêtres comiques.

Dans la « sale guerre »⁴⁰² caractérisée par l'absurdité du conflit et l'inhumanité des crimes qui ponctuent la société colombienne depuis cinquante ans, la réincarnation de l'esprit comique dans les clowns contemporains suppose la création d'un espace sacré, basé sur l'espace du rire et de l'humour. Le rire, plus qu'un réflexe vital, est un moyen de communication, l'objectif du clown dans le *convivio* et l'humour est de créer une forme de distance qui permet de construire un point de vue critique.

La possibilité de rire au lieu de pleurer permet aux êtres humains de vivre et d'avancer dans leur propre vie pour construire la pensée et l'avenir de la société. Le rire surgit quand la rencontre entre l'individu et le monde est incompréhensible. L'humour permet ainsi de se décaler pour vivre dans la société actuelle, pour résister d'une part et pour tenter d'améliorer la société d'autre part. Si le rire est un mode de résistance individuelle, il peut aussi être ou devenir un mode de résistance collective. La Colombie est le pays d'Amérique latine où l'on rit le plus. Dans ce comportement des gens en Colombie, on remarque un état de lutte, de résistance et de liberté face à la réalité. Pour ces raisons, le clown contemporain en Colombie est d'une importance exceptionnelle. Il génère le rire, un rire qui surgit de la tragédie de l'existence ; il amène les autres à partager la joie de l'échec, à rire de ce qui est le propre de tous : le ridicule. Et alors que sa poétique véhicule tous ces éléments, il construit un espace de

⁴⁰¹ Ileana DIEGUEZ, *Escenarios Liminales, teatralidades, performances y políticas*, Ed Atuel, Buenos Aires, 2007.

⁴⁰² Maria Victoria URIBE, *Anthropologie de l'inhumanité. Essai sur la terreur en Colombie*, Calmann-Lévy, coll. «Petite bibliothèque des idées», traduction de l'espagnol (Colombie) par Line Kozlowski, Paris, 2004

lutte individuelle et collective en se convertissant en acteur social, auteur de petites transformations impossibles mais conquises par le seul fait de son existence.

La renaissance du clown en Colombie s'appuie en grande partie sur le surgissement de projets sociaux destiné à l'enfance du pays comme La *Fundacion doctora clown* (Fondation docteur clown), le groupe *Pasos de payasos* (Pas de clowns), *le cirque social*, *les clowns héros*. La présence du clown dans le milieu hospitalier, les villages abandonnés, la rue, la forêt, etc. contribue à une revalorisation des droits des êtres humains, enfants, communautés indigènes, victimes du déplacement forcé, concédant au clown une véritable participation à cet effort de construction de l'humanité et de l'avenir du pays.

Cette renaissance artistique et sociale du clown dans la Colombie contemporaine suscite d'importants défis pour l'avenir et justifie notre engagement pour la continuité de la formation, la formalisation de la recherche, et la mise en place de politiques culturelles qui modifient les modèles économiques des bourses, prix, et concours de créations, en redonnant de l'espoir aux clowns et, par leur intermédiaire, aux spectateurs.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES COLLECTIFS

Le théâtre sous la direction de Daniel Conty et Alain Rey, Ed. Larousse 2001, 232p.

Du cirque au théâtre. Ed. L'âge d'homme, Lausanne, 1983, 205p.

Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution. Dirigé par Jean-Michel Guy, Editions Autrement. Collection Mutations N. 209, Condé-sur-Noireau, 2001, 251p.

Mille petits faits vrais Extraits du *Courrier des Chercheurs et des curieux* Jacques Bourgeat et Micheline Dupuy Ed. Hachette, 1966, 352p.

Commedia dell'arte, Michèle Cavilier et Danielle Duchefdelaville, Ed, Theatrum mundi, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1995 ,134p.

Dr clown à l'hôpital, une prescription d'amour et de tendresse. Florence Vinit, Ed hôpital Justine, Collection Univers parents.2010.

Les registres du Vieux-Colombier. Textes recueillis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre, Gallimard, vol.1-3, Paris, 1979.

Clowns et farceurs. Jacques Fabri, et André Salle, Ed. Bordas, Paris, 1982, 199p.

Le cirque au risque de l'art. Ouvrage dirigé par Emmanuel Vallon, Actes sud Papiers, 2002, 255p.

Le fou roi des théâtres, voyage en commedia dell'arte. Serge Martin, Patrick Pezin, Collection les voies de l'acteur, Ed. L'entre-temps, Saint-Jean-de-Vedas, 2003, 342p.

Du cirque au théâtre. Textes réunis par Claudine Amiard-Chevrel, CNRS, l'âge d'homme, Lausanne, 1983, 239p.

Howard Buten, Buffo, Sous la direction de Claire David, Actes Sud, France, 2005, 250p.

Les clowns Pascal Jacob, Christophe Raynod de Lage, Ed. Magellan & Cie, l'année des arts du cirque, 2001, 72p.

Le masque, du rite au théâtre. Textes réunis et présentations par Odette Aslan et Denis Bablet, Editions du CNRS, Paris, 1985, 265p.

Le clown: rire ou dérision ? Sous la direction de Nicole Vigouroux-Frey. Editions Presses Universitaires coll. le spectaculaire, Université de rennes 2, Rennes, 1999, 220p.

Le corps en jeu. Textes réunis et présentés par Odette Aslan. Editions du CNRS. Paris, 2003, 421p.

Les Jongleurs, Pascal Jacob et Christophe Raynaud de Lage, Ed. Magellan & Cie, paris, 2002, 68p.

Le théâtre du geste, mimes et acteurs, sous la direction de Jacques Lecoq, Edition Bordas, Paris, 1987, Collection spectacles, 152p.

Pitres et pantins, transformations du masque comique : de l'antiquité au théâtre d'ombres, Sous la direction de Sophie Basch et Pierre Chuvin, Ed. Teatrum mundi, France, 2007, 420p.

OUVRAGES THEORIQUES

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard, Paris, 1994. 506p.

BAKHTINE Mikhail, *L'œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Gallimard, France, 1982, 471p.

BAZINET René, *Le clown*, les éditions logiques, Canada, 1999, 91p.

BONNAUD Georges, *Marche avec le masque neutre*. L'Harmattan. U.E, 2003, 174p.

COMMENT Bernard, *Roland Barthes, vers le neutre*. Christian Bourgois éditeur. Breteuil-sur-Iton, 1991, 329p.

DECROUX Etienne, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris 1963, 206p.

DICKENS, Charles. *Les mémoires du clown Joseph Grimaldi*. (s. f.) Traduit de l'anglais par Zemganno d'après l'édition de 1853, Éditions Nil, 2012, 375p.

ETAIX Pierre, *Il faut appeler un clown, un clown*, Ed Segquier Archimbaud, Paris, 2002, 30p.

FAGOT Sylvain, *Le cirque entre culture du corps et culture du risque*. Ed. L'Harmattan, Paris 2010, 181p.

FRATELLINI Annie, *Destins des clowns*. Editions La Manufacture, Lyon, 1989, 213p.

FRATELLINI Albert, *Nous les Fratellini*, Editions du Cartouche, Paris, 2009. 145p.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne: 1. La représentation de soi. 2. Les relations en public*. Editions de minuit, 1968, 256p.

HENRI Miller, *Le sourire au pied de l'échelle*, Ed. Buchet Chastel, Paris, 2001, 117p.

HUIZINGA Johan, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris, 1988. 340p.

JACOB Pascal, *La fabuleuse histoire du Cirque*. Editions du Chêne, Italie, 2002, 255p.

JACOB Pascal, *Le cirque un art à la croisée des chemins*. Découvertes Gallimard, Culture et société, France, 1992, 159p.

JACOB Pascal, *Le cirque du théâtre équestre aux arts de la piste*. Larousse, Italie, 2002, 263p.

JACOB Pascal, *Le cirque, voyage vers les étoiles*. Editions Solar, Paris, 2002. 128p.

KERVINIO Yvon, *Le clown*, Ed L'aventure Carto, France, 2005, 163p.

LE MEN Ségolène, *Seurat & Chéret Le peintre Le cirque et l'affiche*, CNRS Editions, Paris 2003, 188p.

LECOQ Jacques, *Le corps poétique*, Actes sud papiers. Arles 1997, 170p.

LEVI MAKARIUS Laura, *Le sacré et la violation des interdits*, collection sciences de l'homme, Editions Payot, Paris, 1974, 169p.

LEVI Pierre Robert, *Les clowns et la tradition clownesque*, Editions de la Gardine, Sorvilier Suisse, 1991, 325p.

LEVI Pierre Robert, *Les Fratellini, trois clowns légendaires*, Editions Actes Sud, 1999. 192p.

NABATI Moussa, *l'humour thérapie*. Edition Bernet Danilo, 1997, 357p.

POULAIN Alain, *Ainsi naquit le cirque*, Ed Alan Sutton, France, 2007, 127p.

RIBES Jean Michel, *Le rire de résistance*, Ed. Beaux arts, Paris 2007, 322p.

SABBAH Hélène, *Rire : pour quoi faire ? Anthologie*, Ed. Hatier poche, France 2010, 191p.

SALLÉ Bernard, *Histoire du théâtre*, Ed Librairie théâtrale, Paris, 1990, 318p.

SIMON Alfred, *La planète des clowns*, Ed La Manufacture, Lyon, 1988, 318p.

SMADJA Eric, *Le rire Que sais-je?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993, 127p.

REMY Tristan, *Les clowns*, L'Arche, Paris, 1992, 485p.

STRUB Werner, *Masques pour un théâtre imaginaire*, Pierre Marcel Favre, Paris, 1988, 81p.

VILLIERS André, *L'acteur comique*, Littératures modernes, Paris 1987. 199p.

OUVRAGES PHILOSOPHIQUES

CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard 1942, 186p.

BAUDELAIRE Charles, *De l'essence du rire*, Ed Sillage, France, 57p.

JEANSON Francis, *Signification humaine du rire*, Editions du Seuil, Paris, 1950, 213p.

NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1940, p.

URIBE Maria Victoria, *Anthropologie de l'inhumanité. Essai sur la terreur en Colombie*, Paris, Calmann-Lévy, coll. «Petite bibliothèque des idées», traduction de l'espagnol (Colombie) par Line Kozlowski, 2004, 168p.

WINNICOT Donald, *Jeu et réalité*, Gallimard, Paris, 2002. 276p.

ROMANS

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cent ans de solitude*. (1968). Traduction française. Éditions du Seuil. 437p.

C. TALAYESVA, *Soleil Hopi, l'autobiographie d'un indien Hopi*, Ed. Terre humaine, Ed, poche, 241p.

MEMOIRES

PAQUOT René, *Approche du clown en France, analyse des entrées clownesques de Tristan Remy*, Mémoire de licence, Université catholique de Louvain, 1990, p. 4.

BORRAS Miguel, *Le clown, réflexions autour d'une pratique*. Paris III, 2002.

ELKAÏM David, *Figures du clown chez Laurel et Hardy*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de Mr Francis Ramirez, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1993.

FERREIRA Nathalie, *Voyage et connaissance dans la pédagogie de Jacques Lecoq: le corps en question*. Paris X, Nanterre 2001.

LOPEZ CRUZ Sofia, *La relation entre le cirque et le théâtre : Europe et Mexique*. Mémoire de DEA en Théâtre et arts du spectacle, sous la direction de Mme Beatrice Picon Vallin, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2005.

MOHA Abdel Hadi, *Le corps en-jeu, un enjeu pédagogique*. Paris III, 1999.

RAOUNCOUR Micheline, *Le clown du cirque, jeu et interaction avec le public*. Paris III, 1989.

ROUSSEAUX Philipe, *Le clown, accès privilégié au travail de l'acteur*. Paris III, 1993.

VELASQUEZ Ana Milena, *Chercher son propre clown, un voyage à l'envers chez Jacques Lecoq*. Mémoire de DEA en Théâtre et arts du spectacle, sous la direction de M. Daniel Lemahieu, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2005.

THESES

DIOR Julie, « *Visage, masque et jeu* » dir. Michel Corvin. Thèse de doctorat. Paris III, 1994.

BONANGE Jean Bernard, *Le clown intervenant social, le miroir du clown dans les réunions institutionnelles*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime présentée par : Jean-Bernard Bonange, Sous la dir. de Jean FERRASSE, Professeur à l'Université de Toulouse II. Département des Sciences de l'éducation et de la formation, Université de Toulouse-Le Mirail, Décembre 1998.

LE MOAL Annick, « *l'imaginaire du clown, approche historique, anthropologique et psychanalytique d'un médiateur venu d'ailleurs* » dir. Sophie de Milloja Millor. Thèse de doctorat. Université Paris VII. 2003.

SANCHEZ Gonzalo G., *Guerres, mémoire et histoire en Colombie*. Thèse de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, sous la direction de Daniel Pécaut, Paris, 2002.

STEFANESCO Lucien, « *La formation corporelle de l'acteur au XX^{ème} siècle, l'école Jacques Lecoq* ». Thèse de doctorat. Paris III 1972

RENCONTRES ET COMMENTAIRES

ONIMUS Jean, *Quand le terrible éclate de rire*, Colloque international de Cerisy: Ionesco: situation et perspectives. Août 1978.

APIAC, association pour la préfiguration de l'institut des arts du clown. *Le clown et la transmission : le clown un étrange, étranger sur cette terre*. Bourg-Saint-Andeol, février 2005

FRAPPIER Jean, « *Vous travaillez ? et bien, riez maintenant !* », in *2000 ans de rire permanence et modernité*, colloque international Grellis-Laseldi, Corhum, Besançon 29-30 juin et 1^{er} Juillet 2000, textes réunis par Mongi Madini, Corhum, PUF, 2000.

REVUES

Rencontres des clowns, APIAC, association pour la préfiguration de l'institut des arts du clown. Bourg-Saint-Andéol, décembre 2001.

Le clown et la transmission, APIAC, association pour la préfiguration de l'institut des arts du clown. . Bourg-Saint-Andéol, décembre 2002

Le clown et la transmission, APIAC, association pour la préfiguration de l'institut des arts du clown. Bourg-Saint-Andéol, février 2004

Conjunto, teatro latinoamericano, ESPINOZA Carlos, *Presencia Náhuatl en el teatro mexicano hasta el siglo XVIII*, n° 31, La Habana, 1977, p. 3-36

Clown et création, CULTURE CLOWN, publication du centre de recherche sur le clown contemporain, N.8. Lombez, France, septembre 2004.

Semeurs de rires, CULTURE CLOWN, publication du centre de recherche sur le clown contemporain, N.9. Mars 2005.

Amateur/professionnel, CULTURE CLOWN, publication du centre de recherche sur le clown contemporain, N.10. Lombez, France, octobre 2005.

Quels clowns pour aujourd'hui ?, CULTURE CLOWN, publication du centre de recherche sur le clown contemporain, N.11 Lombez, France, Avril 2006.

Le clown et l'imaginaire, CULTURE CLOWN, publication du centre de recherche sur le clown contemporain, N.12. Lombez, France, Décembre 2006.

Clown et formation, CULTURE CLOWN, publication du centre de recherche sur le clown contemporain, N.13. Lombez, France, juillet 2007.

Histoires des clowns, CULTURE CLOWN, publication du centre de recherche sur le clown contemporain, N.14. Lombez, France, juillet 2008.

Le clown et le politique, CULTURE CLOWN, publication du centre de recherche sur le clown contemporain, N.15 Lombez, France, février 2009.

Les clowns leurs cousins et les crises, CULTURE CLOWN, publication du centre de recherche sur le clown contemporain, N.16 Lombez, France, janvier 2010.

Le clown, Les clowns archétype et diversité, CULTURE CLOWN, publication du centre de recherche sur le clown contemporain, N.17. Lombez, France, octobre 2010

Les clowns et la relation au public, CULTURE CLOWN, publication du centre de recherche sur le clown contemporain, N.18. Lombez, France, juillet 2011.

Clowns à la rue et dans l'espace public, CULTURE CLOWN, publication du centre de recherche sur le clown contemporain, N.19. Lombez, France, Mars 2012.

Martine De Rougemont , « Esquisse d'une histoire de la parodie théâtrale en France » in *Parodie : théâtre*, Pierre Germain Pariseau. Édition et présentation de Martine de Rougemont. N° 119-120, 2004, p. 173.

Mathilde Baisez, « Le clown contemporain, vers une nouvelle approche de l'art clownesque », , in *Cahier de jeu*, N° 41, pp. 11.

Hugues Hotier « Les clowns. Analyse sémiotique ». *Degrés.*, N.32. Paris 1982. pp-g1-g11.

L'avant-scène théâtre, Jeux de piste des entrées de clowns au livret de piste, Hors-série, Décembre, 2002, 168p.

Jacques Lecoq « Le jeu du masque », ,in *Théâtre et Animation*, N. 20. Paris, janvier, 1981.

ARTICLES de JOURNAUX

Jean-Louis Perrier , “Jacques Lecoq, collectionneur des gestes”, *Le Monde*. Paris, 12 avril 1998.

Christophe Merlant, « Les leçons du mouvement », *Journal 24*. Canada, juillet- août 1998.

Martin Esslin, « Jacques Lecoq, Mask over matter », *The Guardian Europe*. 23 January 1999.

“Jacques Lecoq”, *The Times*, January 22, 1999.

John Daniel, “Everything moves Jacques Lecoq” , *Total theatre* . London 1999.

Ron Jenkis, “ A prophet of gesture who got theater moving”, *The New York Times*. New York, 18 Mars 2001.

DICTIONNAIRES

PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Editions Stock, Paris, 2003.

BESCHERELLE Louis-Nicolas, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Tome deuxième (G-Z), Paris, Garnier frères, 1856.

MARZANO Marzano, *Dictionnaire du corps*, PUF-Quadrige, 2007.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Ed. Dunod. Paris, 1996

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF-Quadrige, 1990.

FILMS, DOCUMENTAIRES ET ENTRETIENS

Les deux voyages de Jacques Lecoq, Jean Gabriel Carrasso et Jean Noël Roy, Coproduction: La Sept -Arte, on line production ANRAT, 1999, 47 min.

Les clowns, Federico Fellini, film Italo-germano-français, 1971, 1h 30 min.

SITES WEB

[http:// www.clownplanet.com](http://www.clownplanet.com)

BIBLIOGRAPHIE EN ESPAGNOL

OUVRAGES COLLECTIVES

CARRASQUILLA Tomas, *Sus mejores cuentos*, Compañía gran colombiana de ediciones, Bogotá, 1970, 184 p.

CEBALLOS Edgar, *El libro de oro de los payasos: los más famosos y divertidos sketches de circo*. Ed. Escenologia, México, 1999, 526p.

MARIA Y CAMPO Armando, *Los payasos, poetas del pueblo*. Ed. Botas, México, 1939, 262p.

JARAMILLO Agustin, *Testamento del paisa*, Ed Susaeta, Bogota, 1982, 539p.

VILLEGAS Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América latina*. Colección dirigida por Osvaldo Pellettieri, Ed. Galerna, Buenos Aires, 2005, 308p.

PAVLOSKY Eduardo, DUBATTI Jorge, *La ética del cuerpo*, Colección historia y teoría del teatro, Edicion Atuel, 2001, 270p.

OUVRAGES THEORIQUES

BRAVO Dolores, *Antología Juana Inés de la Cruz*. Estudio introductorio y notas de Dolores Bravo. Tomo VII (Serie: Teatro mexicano historia y dramaturgia). México, 1992, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 152p.

CASTAGNIO H Raul, *El circo criollo datos y documentos para su historia*, collection Lajoune de folklore Argentin, volumen N° 4, Buenos Aires, 1953, 98p.

DE LA VEGA Garcilaso, *Comentarios reales de los Incas*, AFA editores, Lima, 2004.

DIAZ DEL CASTILLO Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Círculo de lectores, España, 1971, 356p.

DREAM Caroline, *El payaso que hay en ti, sé payaso, sé tu mismo*. Ed. Collection Clownplanet, Barcelona, 2012, 218p.

DIEGUEZ, Ileana *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires: Atuel, 2007. 222p.

DUBATTI Jorge, *El convivio teatral. Teoría y practica del teatro comparado*. Buenos Aires Atuel, 2003. 205p.

DUBATTI Jorge, *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlosky*, Ediciones busaueda de Aillu, 1997, 119p.

DUBATTI Jorge, *Cartografía teatral, introducción al teatro comparado*, Ediciones Atuel, buenos Aires, 2008, 217p.

GONZALES CAJIAO Fernando, *Historia del teatro en Colombia*. Instituto colombiano de cultura, 1986, 444p.

JARA Jesús, *Desde mi payaso cuadernos de navegación*, Ed Proexdra, España, 2008, 113p.

JARA Jesus, *El clown, un navegante de las emociones*. Ed. Proexdra, Asociacion de profesores por la expresion dramatica, España, 2004. 235p.

KOESTLER Arthur, *Discernimiento y perspectiva*. Ed. Emece, Argentine, 1962, Première partie, 394p.

LAMUS OBREGON Marina, *Geografías del teatro en América Latina, un relato histórico*. Ed. Luna Libros, Bogotá, 2010, 409p.

PAVLOSKY Eduardo, *Micropolítica de la resistencia*, Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1999, 162p.

REBOLLEDO CÁRDENAS Julio, *La fabulosa historia del circo en México*, Ediciones Escenologia, México 2004.504p.

REYES Carlos Jose, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Maida Watson Espeler, Carlos Jose Reyes. N.33, instituto colombiano de cultura, 1978.718p.

RIZK Beatriz, *Creación Colectiva, el legado de Enrique Buenaventura*. Biblioteca de historia del teatro occidental. Atuel, buenos aires Argentina, 2008. 214p.

RIZK Beatriz, *Teatro y diáspora, testimonios escénicos latinoamericanos*. Ediciones de gestos. Colección historia del teatro 7. California. 2002. 185p.

RODRIGUES CUADROS Evangelina, *La técnica del actor español en el teatro Barroco. Hipotesis y documentos*, Ed. Castalia, Madrid, 1998, 154p.

SASTRE Alfonso, *Ensayo general sobre lo cómico*, Hiru, Espagne, 2002, 463p.

TENÍAS Javier, *Comedia para todos, Interpretación: teoría, técnica y ejercicios*, 1ª. ed. Ediciones Dispaes, Zaragoza, 2010, 179p.

VERSÉNYI Adam, *El teatro en America latina*, Universidad de Cambridge, Gran Bretaña, 1996, 324p.

ARTICLES JOURNAUX REVUES

Enrique Buenaventura “Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional”., *Boletín cultural y bibliográfico del banco de la republica*. Bogota, 1985. pp.42-46.

Carlos Espinoza,” Presencia náhuatl en el teatro mexicano hasta el siglo XVIII” , *Revista. Conjunto, teatro latinoamericano*, nº 31, La Habana, 1977, p. 3-36.

Jorge Dubatti, “Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: de “El Cardenal” (1991) a “Variaciones Meyerhold” (2005). *Registros de cultura*, La plata, Buenos Aires. pp. 1-32.

Jorge Dubatti,” Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad”. *La revista del CCC*. Abril 2008, nº2. Villafañe, Juano. Buenos Aires, Atuel, 2007.

Enrique Buenaventura “La dramaturgia en el nuevo teatro”, *Revista. Conjunto, teatro latinoamericano*, nº 59. 1984. pp.34-37.

Umberto Eco” La Fealdad es un error de sintaxis”., in *Semana: Arcadia, Lo Bello y lo Feo según Umberto Eco*. Nº 32. Mayo 2008. Colombia. pp. 14-15.

Enrique Buenaventura “”Teatro y polític”, , *Revista. Conjunto, teatro latinoamericano*, nº 22. 1974. pp.90-96-

VIDEOS ET ENTRETIENS

La calle es un circo, Historia documental de la escuela circo para todos. National Geographics, Cali, Colombia, 1999. 46 min.

Marina Lamus Obregon, *Viaje por el teatro del siglo XIX*. Entrevista con el teatro maticandelas en revista *Medellín en escena*, Año 3, julio, agosto, septiembre 2005. pp. 5-9.

Carlos Alvarez, *Entrevista con la revista Medellín en escena*, Año 1, julio, 2003. pp. 4-9.

ANNEXES

MEMOIRES PEDAGOGIGUES

Pendant la réalisation de cette recherche nous avons pu constater à quel point le manque de la bibliographie sur la pratique et les méthodes techniques du langage du clown est criant. Il s'agit ici de la recollection des notes de plusieurs cours de clown donnés en Colombie par des pédagogues venus d'Espagne, France, Etats Unis, ainsi que par des pédagogues de l'Amérique latine.

L'influence de la pédagogie du clown initiée par Jacques Lecoq dans les années soixante est actuellement connue dans les écoles de théâtre en Colombie, ainsi que dans les stages courts organisés dans le milieu académique. Ensuite, une deuxième influence est celle des clowns humanitaires qui viennent de l'étranger pour travailler dans des zones de conflit et pour des projets humanitaires organisés par des institutions gouvernementales qui importent des stages pour les groupes voyageant avec eux dans le pays avec des missions humanitaires et sociales. Finalement une troisième tendance est celle des clowns qui font des interventions dans les hôpitaux : la fondation *doctora clown*, soutenue par la fondation *Hopiclowns* de Suisse à développé toute une ligne de formation et de pratique de clowns dans les hôpitaux du pays, en donnant naissance à de multiples associations de docteurs clowns dans plusieurs villes.

Cependant, les notes pédagogiques et les exercices partagés dans chacun des cours ou des stages, qu'ils soient courts ou longs, s'éparpillent entre les participants et se transforment peu à peu en exercices transmis oralement et réutilisés dans des processus individuels de création donc pour être adaptés aux réalités propres des groupes et aux conditions particulières qu'ils rencontrent. La plus part du temps, les exercices sont faits à porte fermée, ce qui difficulté l'accès aux techniques et méthodes de l'art du clown.

En ce sens l'Amérique latine doit une reconnaissance particulière au pédagogue espagnol *Jesus Jara* qui en 2000 publie le premier livre en espagnol sur le clown, *el clown un*

navegante de las emociones (ed. proexdra. España 2010), et qui en 2010 fait une réédition avec une grande recollection d'Exercices pour la pratique et la recherche du clown.

Cette annexe constitue une compilation de 226 Exercices proposés en Colombie par dix clowns et pédagogues au cours des six dernières années. Ce n'est en aucune façon un approfondissement des théories de ces pédagogues. Ces pages cherchent à rendre visible le parcours de formation du clown qui se traduit par une énorme préparation technique ouvrant des perspectives professionnelles aux intéressés.

COURS: DIPLÔME DE CLOWN

LIEU: UNIVERSITÉ D'ANTIOQUIA, MEDELLIN, COLOMBIE

DATE : 2009

SUJET : le jeu et la recherche de son propre clown

PROFESSEUR: Alejandro Puerta. Chili - Colombie

EXERCICE 1

ÉCHAUFFEMENT : échauffement à partir des pieds en passant par les genoux, les hanches, le bassin, les épaules, la poitrine, les coudes, le cou. Trotter circulairement et changements soudains de sens sur ordre de l'enseignant, flexion des bras, soutenir la petite bougie. Ensuite on demande qu'ils continuent de trotter et par le moyen de l'écoute on diminue la rapidité jusqu'à s'arrêter dans l'espace. On répète l'exercice jusqu'à parvenir à une connexion de groupe.

L'espace est divisé en deux, en passant par un côté je ressens une émotion et de l'autre côté une autre, opposée. De chaque côté, nous découvrons une complicité avec un camarade pour développer l'émotion.

On divise le groupe en deux, l'un est joyeux et l'autre triste. L'un des deux groupes veut se faire remarquer du groupe d'en face.

Sautant d'émotion, tous se déplacent dans l'espace et saluent chacun des camarades avec une émotion différente. Le changement de l'une à l'autre doit être immédiat.

EXERCICE 2

SUJET : Découverte du clown

IMPROVISATION

Adieux : Deux clowns se disent au revoir mais ils commencent toujours par la même côté, cette scène se répète plusieurs fois, les clowns doivent convaincre le public qu'aucun des deux ne sait où va l'autre.

Variantes :

1. Ils se disent au revoir et l'un des deux dit : « Je t'accompagne jusqu'ici », mais à la fin ils sortent du même côté.
2. Les deux personnes sortent du même côté, c'est une rencontre, ils s'invitent à rester ensemble, mais ils s'en vont par deux côtés différents.

EXERCICE 3

Promenade, randonnée du clown : On demande aux participants de former un cercle, l'un d'eux entre pour marcher le plus naturellement possible dans le cercle, après avoir été observé entre un camarade qui l'imité, ensuite entre un second camarade en exagérant, puis un troisième en augmentant. Le premier sort (celui qu'ils imitent), observe et revient pour entrer et continue sa promenade qui s'est transformée en une promenade clown. Cet exercice est la base pour trouver notre promenade clown.

EXERCICE 4

Exercice avec une banane : On place deux chaises avec une banane au centre. Entre un clown qui voit la banane mais il ne peut pas la manger, ensuite entre un autre clown, il voit la banane mais il ne peut pas non plus la manger.

On peut faire ce que l'on veut mais on ne peut pas manger la banane.

On doit rompre la logique, tout est inattendu.

OBSERVATIONS

Le clown possède sa propre logique.

Dans le clown toutes les règles peuvent se briser ; Il y a beaucoup de réactions non verbales, la parole naît de l'action, le clown se nourrit de ses problèmes, nous profitons de tout événement au maximum, en le sortant de la logique.

Le beau côté du clown est qu'il met notre humanité à nu : on ne joue pas, on est soi-même.

EXERCICE 5

Le clown doit exposer une théorie quelconque, celle que l'on souhaite, faire un discours, qui ne dure pas plus de trois ou quatre minutes.

EXERCICE 6

ÉCHAUFFEMENT :

Jeux clown : En marchant dans l'espace, chaque clown cherche la manière de se saluer et de se dire au revoir.

EXERCICE 7

Gamme du rire : C'est une chaîne du rire, où le premier fait une petite ébauche de rire, la condition étant que chacun augmente celle-ci, il va et vient jusqu'à l'extrême. Lorsque le rire arrive à son éclat nous commençons à chercher les pleurs. L'idée de cet exercice est d'avoir un registre pour le corps.

EXERCICE 8

SUJET

Naissance du clown

IMPROVISATION

Naissance avec un nez : Lorsque tous les étudiants sont tranquilles et relaxés sur le sol, on leur demande de mettre leur nez et de fermer les yeux.

Trois étapes du réveil :

- Découvrir l'espace
- Découvrir les autres êtres avec le nez
- Nous rendre compte que nous avons aussi un nez

EXERCICE 9

Improviser avec la prémisse : tout ce qu'ils voient est nouveau pour chacun, en terminant le passage par l'exercice on leur demande de se dire au revoir et de trouver un lieu de repos. On leur demande de mettre dans le centre de la scène les vêtements que chacun d'eux a apporté (casquettes, chemises, etc.) et ils commencent à revêtir ces choses. Il est très important de ne pas juger ce que porte l'autre camarade.

OBSERVATIONS

Ne pas faire le plaisantin, ne pas sur-expliquer. L'important est de pouvoir faire passer ce que je veux par le biais des émotions, mais il est très important que le clown sème ou laisse un état de gaieté, une atmosphère agréable à partir de cet état d'âme joyeux.

Sentir et être capable d'élaborer le vide, lorsqu'il y a réellement des accidents qui se produisent.

EXERCICE 10

ÉCHAUFFEMENT

On demande au groupe qu'il se divise en deux, qu'il fasse une file en face de l'autre et qu'il commence à se croiser quand l'enseignant en donne l'ordre et adopte la forme qu'il souhaite :

- A des vitesses différentes
- Avec les yeux grands ouverts
- De dos
- Avec les yeux fermés

- Avec les yeux fermés et de dos

EXERCICE 11

SUJET

Créer à partir du clown

IMPROVISATION

J'ai gagné à la loterie : *Pour le clown, échouer c'est gagner !*

Entre un clown avec un ticket de loterie avec le numéro **666**. Il fête son prix mais ensuite se rend compte que le ticket de loterie est en sens inverse : **999**.

EXERCICE 12

Les gagnants : On met trois numéros différents sur le mur et on demande qu'entrent les participants car on va annoncer le gagnant. Chacun doit être sous l'un des numéros. On donne le numéro gagnant. Le vainqueur fête son prix et se retire alors que les deux autres restent seuls et développent une situation liée à ce qu'il vient de se passer.

EXERCICE 13

Le vide : Le clown entre et développe une action qui ne sera pas bien vue par le public. En se rencontrant avec le public et en se rendant compte qu'il est observé. Comment va-t-il réagir ?

OBSERVATIONS

- Toute idée proposée doit se dérouler, poussée jusqu'à la fin.
- Dans l'immobilité on expérimente la façon dont l'agonie passe par tout le corps.
- Il faut vivre le sentiment de vide.
- Le parcours est infini quand il s'agit de soi.
- Lorsqu'on sent le vide il est très important de regarder le public afin de lui transmettre l'émotion.
- Il faut laisser les émotions transiter par le corps.

COURS: DIPLÔME DE CLOWN

LIEU: UNIVERSITÉ D'ANTIOQUIA, COLOMBIE, MEDELLIN

ANNEE : 2008-2012

SUJET : La recherche de son propre clown

PROFESSEUR: Ana Milena Velásquez

EXERCICE 14

ÉCHAUFFEMENT : se préparer pour être attentif. Les participants s'échauffent physiquement afin de s'installer pour le jeu. Le jeu consiste à faire passer une balle de couleur entre tout le groupe. Ensuite, après avoir fait passer la balle on rajoute un salut quand on passe la balle, puis on rajoute un « au revoir », et ainsi de suite avec d'autres expressions.

L'enseignante invite à que les expressions utilisées soient creatives.

SUJET : LE JEU, L'HOMME, l'ADULTE, L'ENFANT à la recherche de son propre clown.

EXPLICATION : Jouer est la forme avec laquelle l'enfant apprend le monde, l'imité, le symbolise et se rattache à lui. À mesure que l'homme devient un adulte, le jeu prend des formes de plus en plus complexes, de plus en plus organisées ; jouer, c'est faire, c'est une façon d'interagir avec le monde.

La recherche de son propre clown consiste à rechercher son propre ridicule en complicité avec le public. Les élèves doivent être dans un état de disponibilité totale avec le jeu d'interaction entre eux et avec le public.

EXERCICE 15

IMPROVISATION :

Se déplaçant par l'espace, l'enseignante donne une signale pour que les participants saluent la première personne qu'on croise dans la salle, ils doivent faire comme si... il y a 5

minutes se sont vus, et tout de suite continuer avec d'autres prémisses comme :

Il y a 1 heure qu'ils se sont vus

Il y a 1 an qu'ils se sont vus

Il y a 6 mois qu'ils se sont vus

Il y a 10 ans et ainsi de suite jusqu'à arriver à vingt-cinq ans.

C'est-à-dire que les élèves se saluent en prenant en compte le temps passé entre la première fois et la seconde fois.

EXERCICE 16

ÉCHAUFFEMENT :

Une prémisse: quand je dirai _____ vous dites _____!

On fait un cercle et l'un des participants va au centre et avec beaucoup d'énergie il ou elle propose une action qui peut être accompagnée par un texte et demande que le groupe réponde en jouant avec la phrase de la prémisse : quand je dirai _____ vous dites _____! Chacun la répète plusieurs fois jusqu'à ce qu'un autre compagnon prenne la direction du jeu.

EXERCICE 17

SUJET: La chaîne des émotions

DESCRIPTION :

Requiert de 5 à 6 participants qui s'alignent les uns après les autres devant le groupe. On leur donne une émotion : amour, désir, joie, tristesse, colère, etc. avec la proposition que celle-ci doit aller en augmentant. Le premier qui la prend est un peu neutre et, en regardant son camarade de droite, la lui passe ; celui-ci la reçoit et l'augmente, et ainsi de suite. L'idée est qu'arrivée au dernier l'émotion soit au maximum de son expression gestuelle.

EXERCICE 18

IMPROVISATION :

On propose les émotions de peur, surprise, aversion, joie, tristesse, colère.

Les émotions possèdent certaines composantes comportementales particulières qui impliquent des expressions faciales, des actions et des gestes engageant le corps de l'un et celui de l'autre, une forme de communication non verbale. L'improvisation consiste à voir et expérimenter les différents niveaux de l'émotion.

Dans les lazzis de la *commedia dell'arte* le niveau de l'émotion est toujours représenté au maximum par les personnages, ce qui les amène à réaliser des actions démesurées, augmentant le conflit.

Dans la chaîne des émotions on va du niveau 1 à 6. Le niveau 1 représente le minimum de l'émotion et le dernier niveau choisi (6), le maximum. Chaque personne prend l'émotion et l'action de son camarade précédent et l'augmente d'un niveau. Selon la grande majorité des pédagogues du clown, Pierre Byland, André Riot-Sarcey, Philippe Gaulier, Frank Dinét, Jesus Jara, "le clown doit rester sincère avec l'émotion qu'il ressent et le public perçoit ce degré de sincérité grâce à l'expression gestuelle de celui-ci, sans exagération de son jeu".

L'improvisation se compose de l'exercice collectif de la chaîne des émotions et de l'exercice individuel avec les émotions :

chaque personne choisit une émotion et sous la direction de l'enseignant l'explore depuis le niveau basique jusqu'au niveau le plus extrême. On leur demande de conserver en mémoire l'état de leur émotion quand elle était à son extrême, on leur permet de se relaxer un peu, et après on leur demande de travailler l'émotion contraire et de la mémoriser à la fin de l'exercice. Par la suite chacun doit choisir une action simple dans laquelle le début, le développement et la fin soient bien clairs.

Le jeu consiste à créer une action qui puisse contenir les émotions contraires dans leurs états les plus culminants, donnant lieu à l'apparition du contraste, du conflit, de l'histoire et de l'expression de l'émotion dans une situation.

OBSERVATION

L'enseignante leur recommande, dans le cas où le public y trouve du plaisir, d'en faire plus, de pousser dans les propositions. Cet exercice porte à son extrême les passions

humaines et nous rapproche de la comédie. L'action s'appuyant sur l'accroissement des émotions implique qu'entre ces personnages existe toujours le conflit étant donné que leurs émotions sont toujours à l'extrême. Dans ce type d'exercice on retrouve toujours le son de la voix accompagnant le crescendo de l'émotion. Une expérience valable pour le début du clown.

EXERCICE 19

ÉCHAUFFEMENT : Déformation du prénom

On demande aux participants qu'ils prononcent leur nom mais en ne tenant compte que des voyelles. On répète l'exercice avec la même prémisse mais en ajoutant à celle-ci une nationalité, un accent déterminé. Variante : les mêmes prémisses mais avec les consonnes.

EXERCICE 20

SUJET : le voyage du masque neutre au plus petit masque du monde : le nez rouge.

DESCRIPTION :

Le masque est un objet magique avec lequel on explore beaucoup de possibilités, mais accompagné du silence afin de pouvoir écouter le clown qui est à l'intérieur. L'idée centrale est d'enlever le masque propre et de laisser sortir le clown dans son état primitif de joueur. On travaille le masque neutre, le masque expressif, le masque animal et le nez rouge du clown.

Le masque neutre et le masque expressif :

Le processus de recherche du clown commence avec le masque neutre car celui-ci efface le geste et c'est le corps qui doit s'exprimer. Il ne permet pas le mensonge et l'émotion est obligée de passer par tout le corps. Les masques expressifs indiquent une expression et, parfois, un personnage. Le corps doit gestuellement donner vie au masque.

IMPROVISATION :

On place dans l'espace quelques masques neutres et ensuite, une fois le masque mis, l'étudiant passera par les prémisses suivantes :

EXERCICE 21

1. Avec le masque neutre : Dans un premier temps le masque voit. On voit les images que le guide propose.
2. Ensuite le masque devient ce qu'il voit. Il se transforme en ce qu'il est en train de nous raconter.
3. Dans le troisième moment, un masque neutre découvre un autre masque neutre.

EXERCICE 22

4. Masque expressif :
5. *A* entre dans un espace.
6. *B* entre dans l'espace de *A* et ils interagissent.
7. *C* entre dans le même espace et participe à l'action.

OBSERVATION

Dans l'exercice du voyage du masque, l'aspect qui est travaillé est l'écoute comme élément fondamental de l'état créatif de l'acteur et du clown, l'écoute du masque, de la situation, de l'autre.

EXERCICE 23

ÉCHAUFFEMENT :

Exercice pour mémoriser les noms des participants. Chaque étudiant doit proposer une action, ses camarades doivent l'apprendre et chaque fois que l'enseignante prononce le nom de l'un d'entre eux, chacun doit développer l'action qu'il a proposée. Cette activité se déroule alors que tous se déplacent dans l'espace. De plus, elle sert d'échauffement.

EXERCICE 24

Échauffement collectif : dans un cercle on se passe une balle. Deux acteurs du cercle

prennent le nom de « virus ». Lorsque la balle arrive à ces virus, ils devront toucher les autres pour les convertir en virus jusqu'à ce que tous se transforment en virus. La condition de virus est, alors qu'ils ont la balle, de ne se mouvoir que d'un seul pied, l'autre devant être appuyé sur un seul et même point.

EXERCICE 25

Exercice de sensibilisation : cet exercice permet aussi d'aiguiser les sens. Quatre acteurs se placent face au public, la prémisse principale étant qu'il doit toujours y avoir deux acteurs accroupis et deux debouts.

EXERCICE 26

SUJET: le voyage du masque neutre au plus petit masque du monde : le nez rouge.

IMPROVISATION :

L'échauffement prédispose les corps à l'action. Le masque expressif possède deux versions : les masques de caricature et les masques d'époque qui proposent un jeu bien plus précis que la gestualité afin de correspondre à la proposition du masque.

8. Masques de caricature : Avec ces masques on réalise une improvisation en groupe en prenant une situation caricaturale, en développant une histoire avec un début, un conflit et un dénouement. Le masque exige de celui qui le porte d'y adapter son corps avec un grand effort physique étant donné que les masques de caricature font référence à des animaux, des objets, etc.

EXERCICE 27

9. Masques d'époque : Apparaissent maintenant des masques japonais, de personnages de la cour de France, des dragons chinois, avec des propositions précises sur les personnages qui doivent être interprétés.
10. En équipe et en utilisant parmi les masques donnés ceux que l'on souhaite on réalise une improvisation en tenant compte : d'une heure, d'un lieu, d'une émotion

et d'une phrase.

EXERCICE 28

11. Nez d'animaux : On réalise une improvisation dans laquelle on se transforme en l'animal dont on possède le nez. L'histoire de l'improvisation est une fête au cours de laquelle tous boivent de l'alcool et, à mesure que le degré d'alcool augmente, l'acteur se convertit progressivement en l'animal dont il a le nez.

EXERCICE 29

12. Masque objet : L'important dans cet exercice est de voir un objet en mouvement car n'importe quel objet de la nature peut s'animer. On demande aux participants d'apporter un objet quel qu'il soit pour être utilisé comme masque. Dans la salle de classe on demande à ce qu'ils réfléchissent à la mobilité de cet objet pour ensuite le porter. A ce nouveau mouvement qui accompagne le masque on doit attribuer une action humaine. Après avoir incorporé l'objet, on leur demande d'avoir de manière répétitive trois émotions et trois mouvements. Les masques objets se mettent en interaction avec d'autres masques objets.

OBSERVATION :

Il est important de se laisser emporter par le jeu, de ne pas oublier l'attitude d'écoute et d'amusement et surtout l'attitude d'acceptation. Il est très important de se laisser habiter par le masque, d'expérimenter la sensation d'être possédé par le masque. Les notions fondamentales qui sont recherchées dans l'acteur sont l'écoute et l'acceptation durant l'improvisation afin de mettre ces deux aspects au service du clown.

EXERCICE 30

ÉCHAUFFEMENT :

Marcher ! Tout le groupe marche dans l'espace et on leur demande d'imiter de façon exagérée la démarche de l'un d'entre eux, sans qu'il importe d'arriver à l'animalité. Cet

exercice aide à trouver le style de démarche du clown de chacun.

Porter l'action à son expression maximum.

On divise le groupe en deux, l'un en face de l'autre. L'un d'eux propose une action et la porte à son camarade d'en face. Ceux-ci vont vers leurs camarades en retournant l'action mais en augmentant son expressivité et ainsi de suite jusqu'à la mener à la limite.

EXERCICE 31

SUJET

L'art d'imiter, de parodier et d'exagérer. Aspects du bouffon.

IMPROVISATION

Bouffons ! Parmi les aspects les plus intéressants du bouffon on trouve le pouvoir de se moquer, de parodier et d'imiter les thèmes névralgiques de la société, le pouvoir, la religion, le sexe, en somme, tous les tabous.

Il y a deux mécanismes du bouffon qui parodie :

Parler sérieusement de choses banales

Parler grotesquement de choses sérieuses

On demande aux participants qu'ils se déguisent avec tous les vêtements et les accessoires qu'ils ont en main, cherchant à déformer le corps humain. Une fois prêts, on leur demande qu'ils se déplacent dans l'espace et cherchent comment pourrait se mouvoir ce personnage et trouvent petit à petit un son qui puisse être caractéristique. De l'extérieur, on leur met de la musique et ils doivent réagir selon ce qu'ils trouvent dans chaque personnage. Par groupe, on leur demande de créer une petite histoire dont ils exagèrent le sujet, l'imitent et le parodient.

EXERCICE 32

ÉCHAUFFEMENT :

« Je meurs ! » Les participants marchent dans l'espace et quelqu'un dit : « Je meurs ! » en tombant au sol. Les autres sont à l'écoute et doivent courir pour sauver leur camarade sans

le laisser tomber.

Ecoute du mouvement : les participants doivent créer un niveau d'écoute maximum dans lequel on peut seulement bouger et marcher dans l'espace de façon aléatoire. Le cercle du ridicule. Alternativement, un participant propose un geste et des mouvements qu'il considère comme ridicules. Petit à petit, il est transmis à un autre participant et à mesure qu'il est transmis il va en augmentant et en exagérant jusqu'à arriver au point le plus élevé.

EXERCICE 33

SUJET

La naissance du clown.

IMPROVISATION 1

Les participants utilisent le nez rouge du clown.

Naissance du clown : au moyen d'une relaxation on raconte aux participants une histoire qu'ils doivent expérimenter depuis leur vie dans le ventre maternel jusqu'à leur vieillesse.

Dans cet exercice l'étape la plus importante est l'enfance et la vieillesse.

IMPROVISATION 2

La chance de perdre un chapeau : on dispose sur le sol un chapeau par participant, alors qu'ils se déplacent dans l'espace on retire un des chapeaux de sorte qu'au moment où on leur donne l'ordre de prendre les chapeaux l'un d'entre eux doit rester sans. C'est celui qui sera chargé de faire rire à ses dépens. Celui-ci est chargé de faire rire par n'importe quel moyen le reste du groupe. A la fin de sa plaisanterie les camarades décident : on lui donne une autre opportunité ou il reste hors du jeu.

On peut proposer des prémisses : chanter, danser, imiter un animal, etc.

EXERCICE 34

IMPROVISATION

Un objet = mille objets : travail avec les objets, bâton, ballon, tissu – les participants

improvisent par groupes de quatre avec chacun des objets en suivant les prémisses suivantes :

1. Chacun entre, donne une fonction à l'objet et sort.
2. La même personne entre plusieurs fois et donne des usages différents à l'objet, plusieurs en même temps.
3. Créer une situation avec l'objet derrière le paravent avant d'entrer sur la scène et en sortant pour celui qui suit.
4. L'objet est toujours le même mais avec des variantes que chacun lui donne, en changeant la situation.
5. Créer une petite histoire, un conflit et un dénouement, le dernier doit donner une solution brillante.

EXERCICE 35

Exercice individuel avec un objet

1. L'objet est dans un lieu quelconque et m'appelle
2. Je prends l'objet de forme non conventionnelle
3. Je l'utilise pour ce qu'il est fait
4. Je l'utilise pour ce qu'il est fait de façon excentrique
5. L'objet s'anime et je donne une fin à la situation

OBSERVATIONS

Le clown ne doute pas. Dans l'effort du participant pour faire rire apparaît un état de sincérité fondamentale. Lorsque le participant exagère, immédiatement le public le rejette. Cependant, quand apparaît le ridicule et son expression sincère le public accepte et permet que le jeu continue. Rester sans chapeau est le défi du clown car c'est là qu'il expérimente le vide total.

Le clown doit prendre des risques et ne pas avoir peur du ridicule car c'est lui qui est à la source de son jeu.

EXERCICE 36

Improvisations de la naissance du clown

Les participants doivent utiliser un paravent de scène qui serve de coulisses pour entrer et sortir du plateau :

La fausse bonne nouvelle : une chaîne de quatre, le premier entre en annonçant une bonne nouvelle, très content ; le second lui explique que c'était une erreur qu'il soit le gagnant et ainsi successivement.

EXERCICE 37

Le clown entre en mangeant et saute, se trompe d'espace, entre avec l'intention d'aller dans un lieu précis mais ce n'est pas le cas.

- a. Deux clowns dans l'espace proposent une situation

EXERCICE 38

Le casting : tous veulent être choisis, l'un est le directeur et propose une épreuve, tous la font le mieux possible et il faut attendre la réponse, la sélection.

EXERCICE 39

Le clown doit raconter et revivre quelque chose qui vient d'arriver. Trois clowns parmi les participants puis à son tour chaque clown doit raconter et revivre sa version de cette chose qui vient de se passer.

EXERCICE 40

Un clown devine ce que l'autre cache, Alors il lui donne des pistes. L'un sait, l'autre non.

EXERCICE 41

Entrer, percevoir le public et sortir

EXERCICE 42

Entrer et faire « Boom » – nous faire peur, faire peur au public

EXERCICE 43

Justifier l'entrée sur la scène... le clown viens parce que...

EXERCICE 44

Justifier la sortie... le clown pars, parce que...

EXERCICE 45

Entrer et faire une prouesse individuelle

EXERCICE 46

Entrer avec un objet en relation avec le public

EXERCICE 47

Entrer – exercice « ce qui ne me plaît pas de moi » et sortir

EXERCICE 48

Entrer – exercice « ce qui me plaît de moi » et sortir

EXERCICE 49

« Quand je serai grand je voudrais... »

EXERCICE 50

Le clown parle et explique : « Si j'étais Dieu... »

EXERCICE 51

« Quand j'étais petit ce qui me plaisait le plus c'était... »

EXERCICE 52

Le clown doit entrer et imiter quelqu'un du groupe jusqu'à ce que soit possible de deviner de qui il s'agit.

EXERCICE 53

ABÉCÉDAIRE DU CLOWN ...STRATÉGIES pour improviser

- a. Sortir – entrer
- b. Sortir, percevoir le public et entrer
- c. Sortir trois fois et à chaque fois développer
- d. Entrer et justifier la sortie
- e. Justifier l'entrée et la sortie
- f. Faire peur au public
- g. Raconter un secret
- h. « Si j'étais Dieu... »
- i. Donner un rôle au public
- j. Nous cacher quelque chose
- k. Raconter une plaisanterie
- l. Faire une prouesse
- m. « Quand j'étais petit ce qui me plaisait c'était... »
- n « Si j'étais une petite fille ou un petit garçon... »
- o. Tenter de nous faire rire
- p. Se décrire comme l'on n'est pas
- q. Le faux casting

- r. Nous faire deviner quelque chose
- s. Nous convaincre de quelque chose d'impossible
- t. Ne rien faire
- u. Parler avec quelqu'un d'un autre pays
- v. Parler comme quelqu'un d'un autre pays
- w. Nous faire ressentir la tristesse
- x. Se tromper de lieu
- y. Faire ce qu'il considère le plus intime
- z. Nous raconter une histoire en charabia et ne pas sortir avant d'être convaincu que l'on a compris

EXERCICE 54

NARRATION, un clown conteur d'histoires

IMPROVISATION

Le groupe doit se mettre sur une ligne, ensemble ils doivent conter un conte, chacun va narrer un peu de l'histoire, quand le conte avance, c'est-à-dire quand il y a action dans l'histoire, le participant qui l'a dit, peut avancer d'un pas, quand la narration ne propose pas d'action, de descriptions ou d'autres choses, il reste sur place.

EXERCICE 55

IMPROVISATION

Entre deux clowns, conter une histoire qui doit finir avec un dicton que donne le pédagogue au début de l'improvisation.

EXERCICE 56

IMPROVISATION

Conter une histoire en triangle, trois participants sur la scène racontent une histoire, chaque

participant commence son histoire avec la dernière phrase du partenaire.

EXERCICE 57

IMPROVISATION

Histoire, philosophie et métaphore

Un groupe de participants commence une improvisation quelconque, à un moment donné, le pédagogue peut indiquer, d'inclure dans l'improvisation, une histoire, une morale, une métaphore, le clown qui est interrompu par le pédagogue doit incorporer dans son jeu la proposition du pédagogue.

EXERCICE 58

IMPROVISATION

Passé et futur de l'improvisation

Un groupe de participants commence une improvisation quelconque, à un moment donné un de membres du groupe entre dans l'improvisation, touche un des acteurs, et celui-ci doit sortir de la scène, ensuite ils doivent proposer un moment du passé ou un moment du futur de l'improvisation.

EXERCICE 59

IMPROVISATION

Compter une histoire avec beaucoup d'action en trois minutes. Ensuite faire la même improvisation en deux minutes, en une minute, et en vingt secondes.

EXERCICE 60

IMPROVISATION

Temps de l'improvisation

Vers l'avant : un clown commence l'improvisation, un deuxième clown entre et ensemble ils improvisent autre chose ; un troisième clown entre et les trois clowns proposent une autre histoire, un quatrième clown entre et ils proposent une autre histoire, un cinquième clown entre et ils proposent tout à fait une autre histoire

Vers l'arrière : tous les cinq improvisent et le cinquième sort et ils reprennent l'improvisation où ils avaient laissé l'histoire de l'improvisation quand ils étaient les quatre, et ainsi de suite, jusqu'à arriver au premier clown.

EXERCICE 61

IMPROVISATION

Cinq clowns improvisent et chaque clown à choisi un mot qui lui appartient, quand ce mot est prononcé dans l'improvisation, le clown doit trouver une justification pour sortir et quand le mot est prononcé à nouveau il peut revenir sur l'improvisation.

EXERCICE 62

IMPROVISATION

Improviser une histoire. A la proposition du pédagogue le groupe doit changer de style pour raconter l'histoire. Styles comme : porno, infantile, tragédie, ballet, feuilleton, terreur, etc, sans changer l'improvisation.

COURS: DIPLÔME DE CLOWN

LIEU: UNIVERSITÉ D'ANTIOQUIA MEDELLIN COLOMBIE

ANNEE : 2009

SUJET : l'improvisation clownesque

PROFESSEUR: Rigoberto Giraldo, Italie

OBSERVATIONS : PHASE DE SPONTANÉITÉ

- Voir l'improvisation comme l'art de l'erreur, où l'erreur doit être potentialisée

- Les trois axes ou « R » de l'improvisation : la relation, la recollection et la rupture de la routine.

EXERCICE 63

Le nom de mon père – le nom de ma mère.

En se déplaçant dans l'espace, dans une main on a le nom du père et dans l'autre le nom de la mère. Quand on se présente on le fait avec l'un des noms, en désaccord avec la main qu'on utilise. En faisant cela on passe son nom et on reçoit celui du camarade. Lorsqu'on se retrouve avec deux noms identiques ils s'éliminent.

EXERCICE 64

Energie et écoute de groupe / Répartis sur tout l'espace, seule une personne peut bouger.

EXERCICE 65

Marc et Isabelle

En cercle, l'enseignant tient un objet dans chaque main, de son côté droit passe quelqu'un qui se prénomme Isabelle et, à gauche, un autre qui s'appelle Marc.

La séquence à répéter pendant que l'on passe l'objet est la suivante :

-C'est Marc (ou Isabelle)

- Qui ?

-Marc.

La question "Qui ?" doit être posée jusqu'à parvenir à celui qui a commencé le jeu, en même temps Isabelle passe de l'autre côté du cercle.

EXERCICE 66

Energie et écoute de groupe

En marchant dans l'espace à des vitesses différentes où 1 est la plus lente et 10 la plus rapide, quand quelqu'un crie « Je meurs », tout le monde doit se précipiter pour le

rattraper.

- Jouer l'improvisation avec spontanéité :

En marchant dans l'espace lorsque l'on dit « Stop », il s'agit de rester dans une position extra-quotidienne, ensuite on demande à chacun ce qu'il fait. A partir de la posture qu'il a adoptée, il doit se justifier.

EXERCICE 67

Propositions aveugles :

En cercle l'un sort vers le centre et propose un mouvement répétitif à partir de son corps, un autre entre et doit compléter, celui qui a commencé. Il reste le dernier, entre un autre et on continue avec la même dynamique du jeu.

EXERCICE 68

Propositions aveugles Phase deux : Qui entre complète l'image du précédent et propose un texte. Celui qui est dans l'espace continue le texte et on poursuit la même dynamique d'entrées et de sorties dans l'espace.

OBSERVATIONS

Improviser, c'est jouer

EXERCICE 69

IMPROVISATION

Improvisations : « si et... »

Deux personnes. Les deux proposent des situations auxquelles ils répondent « si et... »
(une autre chose qui complète l'antérieure)

OBSERVATIONS

On considère qu'il existe une « chimie » de groupe. On doit faire attention au blocage et à l'anxiété d'agir car cela rend impossible une bonne écoute. Le groupe est allègre et

spontané. On recommande de lire le livre sur l'improvisation de Keith Johnson et « Jeu théâtraux » de Viola Spolin.

EXERCICE 70

ÉCHAUFFEMENT

Virus : Deux personnes commencent avec une balle qui passe entre eux et ils doivent toucher leurs autres compagnons sans jeter le ballon ni courir après celui-ci, ils ne peuvent que toucher ceux qui sont alentour. Quand ils sont touchés ils font de nouveau partie du virus, c'est-à-dire des camarades qui touchent.

EXERCICE 71

Samouraï : En cercle on se passe l'énergie en la lançant avec les mains à la personne que l'on souhaite et à qui parvient l'énergie. Les deux de côté doivent réagir en le tuant d'une certaine manière et celui-ci, avant de mourir, lance un nouveau pouvoir à une autre personne du cercle.

EXERCICE 72

Energie et écoute de groupe

Dans un cercle très serré on doit faire un comptage de groupe de 1 à 20 et de 19 à 1. Sans répéter le même numéro, deux personnes ne peuvent pas dire le numéro en même temps. Quand cela se produit on recommence.

EXERCICE 73

Concentration et attention

Cet exercice retrouve la même dynamique que celui de Marc et Isabelle, sauf que l'on ne se passe aucun objet et il se réalise avec plus de choses en même temps. L'exercice se réalise avec : des couleurs, des parties du corps et des noms de peuples.

EXERCICE 74

Dates : En cercle, l'un commence avec un jour, un numéro et un mois et il le dit au camarade qui se trouve à ses côtés, lequel doit lui répondre avec la date antérieure de celle nommée et proposer une autre date pour celui qui se trouve à ses côtés. Pour chaque tour le jeu se complique et l'on y ajoute des années, des heures, des minutes, des secondes...

Exemple :

- Lundi 14 janvier 1986 à 17h
- Dimanche 12 décembre 1985 à 16h

EXERCICE 75

Le cercle de l'énergie

On se passe l'énergie avec le mot "HA", avec "HONDO" on change de direction. Avec le mot "BOIN" on la passe à quelqu'un d'en face et avec le mot "HAY" une personne saute dans la même direction et avec le son "Y" l'énergie continue dans la direction contraire, avec le mot "MOFONGO" tous changent de lieu dans le cercle. A un moment, on propose un rythme, tous le suivent, celui qui l'a proposé continue avec le cercle de l'énergie.

Le "MOFONGO" peut être associé à des styles et à des formes de déplacement.

EXERCICE 76

L'histoire du « si »

En cercle, celui qui commence dit : « C'est l'histoire de... » (ce qu'il souhaite), à quoi tous lui répondent « OUI » en cœur. Celui qui suit répète l'histoire antérieure précédée de la phrase « Ceci est l'histoire de... », « et de... », qui n'ont aucun lien l'une avec l'autre et tous répète en cœur « OUI ». On répète la séquence jusqu'à finir le cercle, ensuite chacun raconte une histoire pour tous avec les éléments nommés dont il se souvient.

EXERCICE 77

L'histoire en ligne

On divise le groupe en deux, le premier se place en ligne contre le mur et on délimite un

objectif dans l'espace. On commence à raconter une histoire au cours de laquelle avance celui qui raconte des situations qui font avancer l'histoire. L'histoire doit être une construction de groupe et doit contenir les trois « R » de l'improvisation.

EXERCICE 78

Trois mimes aveugles (exercice de *commedia dell'arte*). Trois personnes qui font les mêmes actions :

- Entrer en courant poursuivi par quelque chose
- Essayer d'ouvrir une porte
- Essayer de monter sur un mur
- Essayer d'ouvrir une fenêtre
- Il trouve la solution et se décourage.

On présente aux camarades les actions à partir de leur interprétation personnelle, ensuite on les fait sortir de la salle et on raconte au public la situation que chacun vit.

1. Il sort d'un bar poursuivi par des amis qui veulent le tuer, il trouve une solution avec une voiture pour fuir et quand il monte à l'intérieur un grand groupe de personnes la bloque.
2. Il va à la rencontre de sa maîtresse/amoureuse et la trouve avec un autre.
3. Il a envie d'aller aux toilettes, trouve un bidet en or mais avant d'y arriver fait dans son pantalon/sa culotte.

EXERCICE 79

IMPROVISATION

Aujourd'hui, c'est mardi (recherche pour potentialiser au maximum l'imagination) Deux acteurs : l'un arrive avec n'importe quelle phrase (cohérente ou non) chez l'autre qui doit la justifier de n'importe quelle manière impliquant une situation de risque.

EXERCICE 80

Exercice de narration Improvisée :

En couple : A a 5 secondes pour dire à B deux phrases, B raconte une histoire qui commence avec une phrase et se termine avec une autre, ensuite ils échangent.

Les couples peuvent être différents et constitués de personnes variables.

Etape 2 : A dit trois phrases et B crée une histoire dans laquelle sont incluses au début, au milieu et à la fin les trois phrases en question. On répète la dynamique précédente de changement de couple.

OBSERVATIONS

Améliorer la capacité de mémorisation, résoudre l'ici et maintenant : on découvre l'importance de construire sans préparation, l'anxiété dans l'action limite l'écoute.

EXERCICE 81

ÉCHAUFFEMENT

Histoire avec balle : celui qui a la balle dans ses mains doit raconter une histoire que le reste du groupe est en train de faire avec son corps, quand il a une situation développée il passe la balle à un autre camarade.

EXERCICE 82

Petit pistolet : en cercle, l'un se place au milieu des autres et dit le nom d'un de ses camarades, lequel doit se baisser et les deux d'à côté se tirer dessus: le plus lent meurt et passe dans le cercle pour nommer un autre de ses compagnons.

EXERCICE 83

Une file avec des numéros : on fait des files indiennes de trois personnes sur un rythme continu, la première file compte jusqu'à 8 en sautant. Au saut numéro 8, elle se tourne vers la gauche et la file qui suit continue jusqu'à arriver à la queue qui retournera avec sept sauts. Quand on arrive à 1, on remonte jusqu'à parvenir à huit nouveaux sauts.

EXERCICE 84

IMPROVISATION

A développer entre l'enseignant et l'étudiant. On demande à celui qui sort qu'il imagine une bibliothèque et qu'il la décrive. On l'invite à prendre un livre et on lui demande ce que dit le livre. Ensuite il faut inventer un titre au livre, l'ouvrir et lire le sommaire ou une autre partie du livre. L'idée est de changer les choses quand on acquiert de la sécurité pour avoir la possibilité d'inventer. Sujets : biographie, dictionnaire avec ses définitions, dictionnaire de langues étrangères.

EXERCICE 85

Histoire guidée

Exercice en couple. A guide l'histoire en posant des questions à B qui les résout. A doit changer constamment le "set" de l'histoire pour que B ne perde pas le fil ni le contrôle de la situation.

EXERCICE 86

Exercice de concentration et d'attention : Technique Suzuki.

Quatre personnes en ligne et accroupies, lorsque l'exercice commence il doit toujours y avoir deux personnes arrêtées et deux accroupies, ensuite tous doivent fermer les yeux et tenir la même dynamique.

EXERCICE 87

Couples :

Dos contre dos ils tournent en même temps quand l'ordre leur en est donné et les deux proposent une position et commencent une situation. Au signal, ils retournent à la posture initiale, répètent et changent de partenaire.

OBSERVATIONS

On pense moins pour faire, On crée une conscience de l'écoute, pour le faire avec tout le corps. On trouve de l'énergie et de la communication visuelle. L'écoute doit permettre la spontanéité sans préméditation.

EXERCICE 88

ÉCHAUFFEMENT

Proposition corporelles en file : l'un propose un mouvement pour passer d'un côté à l'autre, les autres le suivent, jusqu'à ce que tous l'aient fait.

EXERCICE 89

Baudruche et bouclier : chacun choisit dans son esprit une personne qui soit sa baudruche et une autre son bouclier. Lorsque l'on dit « baudruche » chacun cherche son bouclier pour se réfugier.

EXERCICE 90

Photo de famille : en marchant dans l'espace, à n'importe quel moment quelqu'un dit « photo de famille de... » (ce qu'il veut), il compte cinq secondes à l'envers, le temps que le groupe a pour s'installer dans cette position et ils continuent.

EXERCICE 91

Question avec un saut : en marchant dans l'espace l'enseignant pose des questions auxquelles le groupe répond en sautant le plus vite possible.

EXERCICE 92

Improvisation avec cavités de résonances et voyelles :

I: Cavité de résonance haute, tête.

E: Cavité de résonance moyenne -haute, tête.

A: Cavité de résonance moyenne, poitrine.

O: Cavité de résonance moyenne-basse, estomac.

U: Cavité de résonance basse, périnée.

EXERCICE 93

L'improvisation se déroule en couples, chacun choisit trois voyelles avec un mouvement et sa cavité de résonance correspondante ; L'improvisation se déroule en couples et ils ne peuvent communiquer qu'avec les voyelles et le mouvement créé.

EXERCICE 94

En ouvrant des portes : le groupe entier s'installe en cercle avec une personne au centre, celle-ci se chargera d'ouvrir la porte à qui le souhaite. Ceux qui entrent lui proposent quelque chose et la personne du centre doit réagir. Ils doivent lui faire une proposition si rapide qu'elle n'a pas le temps de réfléchir.

EXERCICE 95

PHASE DE NARRATION

IMPROVISATION

Construction d'histoires : improvisation avec cinq personnes : ils s'installent en formant un carré et au milieu de celui-ci un autre. Celui du centre propose un mouvement sans signification et répétitif. Entre quelqu'un d'un des angles qui donne un sens à ce mouvement, le justifie et construit un personnage détaillé à celui du centre. Entre et sort un autre du carré qui lui proposera un espace ; entre et sort encore un autre proposant un conflit, qui doit être une situation d'extrême urgence et le dernier propose la fin.

EXERCICE 96

Avec la consigne de l'Exercice antérieur : en cercle, on propose une action claire avec un texte, ensuite celui que nomme le professeur sort et crée une histoire qui termine avec l'action et le texte d'un des camarades qu'ils ont lu auparavant. L'improvisation se développe en 30 secondes.

OBSERVATIONS

Apprendre des erreurs et des conflits. Travailler la mémoire à long terme. Croire en son camarade de jeu. Assumer les moments de lucidité. Comment assumer un texte difficile à partir de l'improvisation ? L'improvisation naît de la nécessité du non-texte. Il manque la complémentarité. On ne peut pas oublier d'éléments qui sont introduits sur la scène. Conscience de ces éléments.

EXERCICE 97

ÉCHAUFFEMENT

Les trois boules : en marchant dans l'espace, lorsque l'on se passe la première boule on salue une autre personne, à la seconde on dit une phrase, le professeur possède la troisième et quand il la fait tomber tous se mettent au sol.

EXERCICE 98

Chiquiri, chiquiri, cha fo fo : ce jeu se réalise en cercle avec un guide de mouvements qui, au rythme de la chanson, propose des séquences de mouvements, les autres participants ne les réalisent pas en même temps que le leader des mouvements, mais attendent que leurs camarades d'à côté terminent pour les commencer car il s'agit d'un canon de mouvements.

EXERCICE 99

Al pin al pon : en cercle, chacun passe une chaussure au rythme de la chanson. Celui qui se trompe sort du jeu.

Chanson :

Al pin, al pon, a la hija del conde simón

A la lata, al latero, a la hija del chocolatero.

EXERCICE 100

SUJET

Narration

IMPROVISATION

Improvisation en couple :

Chacun fait une action dans l'espace sans tenir compte de celle de l'autre camarade, quand l'action sera bien développée et claire, le professeur leur demandera de regarder l'action de l'autre sans cesser de faire la leur et ensuite il leur demandera de trouver une relation et de justifier l'action de l'autre, en partant de la même action qu'ils apportent.

EXERCICE 101

Quatre en ligne : Improvisation de deux personnes : *A* : établit l'espace. *B* : crée un conflit qui surgit de l'espace. *A* : augmente le conflit. *B* : donne une fin à l'histoire.

OBSERVATIONS

Freiner l'énergie accélérée limite l'écoute. Potentialiser l'erreur : se risquer à se tromper.

EXERCICE 102

ÉCHAUFFEMENT

Le plat

1. En cercle, on pose un objet qui situe le cercle. L'idée est de toujours équilibrer l'espace sans passer par le centre.
2. La même chose, mais passer maintenant par le centre et l'équilibrer.

EXERCICE 103

SUJET

Statut

IMPROVISATION

Improvisation vers l'avant et vers l'arrière

Improvisation de huit personnes. Chacune se donne un numéro, le numéro 1 propose une improvisation seul, qui contienne un espace et une situation définies ; le second qui entre arrête son camarade avec un claque/tape et à partir de sa position le laisse, continue avec une autre improvisation complètement différente mais qui contienne les mêmes prémisses antérieures. On continue avec cette même dynamique jusqu'à ce que tous soient passés. Le dernier qui a improvisé sort et à partir de leur posture ils continuent avec l'improvisation numéro 7 et on continue ainsi jusqu'à revenir au numéro 1. Au retour le professeur indique les sorties des personnes.

EXERCICE 104

Exercices de blocage. Improvisations.

1. Deux personnes :
A : propose et accepte
B : propose et bloque.
2. Deux personnes :
A : propose et accepte
B : propose et sur-accepte.
3. Deux personnes :
A : propose et bloque.
B : propose et sur-accepte.
4. Deux personnes :
A : propose et bloque.
B : propose et bloque.
5. Deux personnes :
A : propose et sur-accepte.
B : propose et sur-accepte.

EXERCICE 105

Deux lieux

Improvisation de deux personnes, les deux sont dans deux lieux différents à l'intérieur du même espace.

A : Crée un espace clair.

B : Impose son espace sur celui de l'autre.

Quand tous les deux développent leur espace avec clarté, ils improvisent ensemble avec les prémisses suivantes :

Partir de la confusion.

Aucun des deux ne cède son espace.

On ne peut pas justifier l'action de l'autre à partir de la folie.

EXERCICE 106

Les regards: On divise le groupe en deux. L'un des deux groupes a l'ordre de toujours regarder droit dans les yeux et saluer. L'autre doit :

Regarder dans les yeux et ensuite quitter le regard.

Regarder dans les yeux et ensuite au sol.

Regarder dans les yeux et quitter le regard et ensuite regarder de nouveau.

(Voir comment seulement à partir du regard se crée un statut)

EXERCICE 107

Statut.

Deux personnes, improvisation avec texte :

-Salut

-Salut

-Tu attends depuis longtemps ?

-Des siècles.

Chacun assume un statut et ensuite ils échangent.

EXERCICE 108

L'entretien de travail

Deux personnes, dans la première le chef est de très mauvaise humeur.

Dans la seconde, le chef améliore le statut de l'autre et est très gentil.

Le dernier est très pervers

EXERCICE 109

Exercice en trois scènes :

Scène 1 :

La femme : statut élevé.

Le mari : statut bas.

Scène 2 :

Le mari : statut élevé.

La secrétaire : statut bas.

Scène 3 :

La femme : statut bas.

Le mari : statut bas.

Ensuite ils changent de statut :

Scène 1 :

La femme : statut bas.

Le mari : statut élevé.

Scène 2 :

Le mari : statut bas.

La secrétaire : statut élevé.

Scène 3 :

La femme : statut élevé.

Le mari : statut élevé.

EXERCICE 110

La non défense.

Improvisation de deux personnes :

Les deux vivent dans le même appartement.

- L'un a l'habitude d'ouvrir le courrier des autres.

- Quand le frère arrive il se plaint qu'il ouvre le courrier.

Ils le font deux fois : la première les deux ont l'indication d'exploser et dans la seconde de le prendre calmement.

OBSERVATIONS

Analyse et pratique du personnage. Explication théorique avec des exemples de la façon dont le corps et la voix montrent différentes manières d'entrer en relation avec l'autre, ce qui crée un statut de relation. Un corps ouvert peut générer un statut élevé, au contraire du corps fermé, un statut bas. Le statut comme masque social qui change à la convenance. Dans la comédie on utilise la balance de statut, au contraire de la tragédie où le personnage principal affronte l'humiliation. Cependant, bien qu'on essaie de baisser son statut, on n'y parvient pas, ce qui le transforme en héros.

EXERCICE 111

ÉCHAUFFEMENT

Margarita

Exercice avec des bâtons. Tous en cercle avec des manches à balais, de face, soutenus perpendiculairement par une main. Au son du sifflet ils se tournent vers leur camarade de droite sans faire tomber les bâtons.

Ensuite ils font la même chose mais sans aucun signal de changement, sauf à partir de la connexion et de l'écoute de groupe.

EXERCICE 112

Marcher dans l'espace

En comptant de 1 à 20 et de 19 à 1 sans répéter des numéros en même temps et en faisant tourner plusieurs bâtons en même temps.

EXERCICE 113

Trois appuis.

Deux personnes, l'une à un coin et l'autre à son opposé. Chacun porte deux cannes et ils doivent avancer vers l'extrême opposé en s'appuyant entre eux deux sur trois cannes.

EXERCICE 114

Exercice de mémorisation

En marchant dans l'espace, chacun est un numéro et quand on le nomme on propose un mouvement. Quand tous passent, on commence à énumérer et on devra faire le mouvement correspondant.

EXERCICE 115

Je suis, je fais.

Improvisation de deux personnes

Le premier qui entre dit :

« Je suis tel et tel »

« Je fais... telle et telle chose »

Le second qui entre dit la même chose et pénètre dans l'espace pour faire une proposition.

EXERCICE 116

Improvisation :

Quatre personnes : celui qui commence propose une action et un personnage, le suivant propose un conflit et une relation avec ce personnage, les deux derniers font la fin.

EXERCICE 117

Quatre en ligne

Improvisation de deux personnes : *A* : établit l'espace. *B* : crée un conflit qui surgit de

l'espace. *A* : amplifie le conflit. *B* : fait la fin de l'histoire.

EXERCICE 118

Histoire, philosophie, métaphore.

Improvisation de deux personnes : ils commencent à improviser en partant de ce qu'ils veulent, pendant qu'ils le font le professeur mentionnera : histoire, philosophie ou métaphore et ils devront appliquer ces instructions à ce qu'ils sont en train de vivre dans l'improvisation.

Histoire : ils racontent l'histoire de ce dont ils parlent ou de ce qui se passent à ce moment-là.

Philosophie : ils philosophent sur quelque chose qui se passe ou qu'ils disent à ce moment-là.

Métaphore : ils créent une métaphore sur quelque chose qui arrive ou qu'ils disent à ce moment-là.

EXERCICE 119

En trois minutes

Trois personnes prévoient une improvisation dans laquelle se passent beaucoup de choses et où il y a beaucoup d'action. Ils la réalisent en 3 minutes, ensuite la répètent sans oublier les détails en 2, 1 minute, 30 et 15 secondes.

EXERCICE 120

Le grille-pain.

Cinq personnes en file, au son du sifflet s'arrêtent ceux qui le veulent et créent une scène, ils s'assoient au coup de sifflet suivant. Lorsqu'on siffle encore une fois les autres s'arrêtent et ils créent d'autres scènes. Quand les autres s'arrêtent de nouveau, ils continuent la scène où ils l'avaient laissée.

OBSERVATIONS

Ce que fait un camarade implique les autres. Récupérer la disposition à l'aventure.

Récupérer la capacité de surprise. Laisser la passivité quotidienne ailleurs et non sur scène.

COURS: STAGE DE CLOWN AVANCE

**LIEU:FESTIVAL INTERNATIONAL DU MIME ET DU CLOWN / MIMAME
2008**

SUJET : LE JEU DU CLOWN

PROFESSEUR: Django Edwards. Clown Etats-Unis

« LE CLOWN, C'EST FAIRE L'AMOUR A TOUT LE MONDE »... LE CLOWN
EST SIMPLE ET C'EST CETTE SIMPLICITÉ QUI LE REND INTÉRESSANT...
RIEN N'EST ORIGINAL... CE N'EST PAS CE QUE VOUS FAITES MAIS
COMMENT VOUS LE FAITES.

Note : celui qui se trompe dans les exercices se jette au sol en signe d'humilité et les autres
applaudissent son courage.

EXERCICE 121

Jeu dans l'espace avec des changements de rythme, lent ou rapide au signal .

EXERCICE 122

Action-réaction : a chaque fois que le pedagogue fait le mouvement de passer une epee par
l'espace les assistants doivent réagir et s'il n'y a pas des reaction, les participant doivent
jouer une façon de mourir très exagéré.

EXERCICE 123

Donne-moi la cloche : à n'importe quel moment le pedagogue demande la cloche et les
assistants doivent répondre : « Ding-dong ».

EXERCICE 124

Travail de perception sensorielle : couchés sur le sol en écoutant et en ressentant (les yeux

fermés).

EXERCICE 125

Promenade/marche dans l'espace en établissant un contact visuel, avec une chanson de fond : à l'écoute du mot « tendresse » dans la chanson, faire un geste de tendresse au camarade le plus proche.

EXERCICE 126

Écouter la technique : analyser une piste musicale et étudier les différents instruments : piano, guitare, etc., puis jouer imaginativement de chaque instrument ; avec l'attitude et les paroles... ensuite réaliser des parodies de chanteurs.

EXERCICE 127

TRAVAIL : pour la prochaine classe apporter quelque chose de différent pour se mettre sur le nez. Et sourire durant une minute.

EXERCICE 128

Faire l'Exercice de sourire dans la rue, à tout le monde, à n'importe qui, et sentir des sensations durant l'exercice. Les partager avec les camarades de classe.

EXERCICE 129

Danser en couple avec une chanson de fond, paume contre paume, main sur l'épaule, tête contre tête, coude à coude.... Au signal, changement de partenaire.

EXERCICE 130

Balade de la vérité : en couple, pendant la danse, on lui confesse : qui j'aime ?, qui je déteste ou ne me plaît pas ? Ensuite s'asseoir en face du partenaire et les yeux fermés : se toucher, la main, le visage faire une accolade.

OBSERVATIONS

Un clown, en plus d'être un grand observateur, doit être très discipliné et étudier les

formules du langage comique qui existent et qui ont été très explorées auparavant :

- Les choses sont noires ou blanches : les choses grises dans la comédie ne se comprennent pas.
- Loi du 1.2.3, toujours il faut répéter une action ou un accident trois fois pour le convertir en un gag.
- Pourquoi ? si la proposition que vous faites a une motivation vous pouvez la réaliser, si non, il faut l'éliminer.
- Le Point d'attention. Où regarde le public. S'il y a plusieurs personnes, synchroniser.
- Attitude : un clown ne peut pas faire n'importe quoi avec l'attitude il faut y croire.
- L'erreur n'existe pas. L'erreur est une opportunité.
- Toute création doit avoir une structure : il est nécessaire qu'existe un squelette.
- Se divertir sur la scène.
- Avoir toujours une vision périphérique de tout ce que se passe.
- Les histoires doivent avoir une fin.

EXERCICE 131

Faire une File de dos : une seule personne ne peut regarder le public à la fois. Tous doivent le faire à un moment donné... il n'y a pas d'erreur.

Variante : Le même exercice, sauf que celui qui se tourne doit faire le cri d'un animal.

Le même Exercice mais ils se tournent en chantant une chanson.

OBSERVATIONS

« LES GENS S'ARRÊTENT POUR VOIR LE MÉCANIQUE ... ILS PAIENT POUR LE VOIR »

EXERCICE 132

La naissance du clown : l'idée est de nous découvrir, nous ne nous connaissons pas. Chacun doit apporter des objets, un objet pour se mettre sur le nez, sur la tête et aux pieds.

EXERCICE 133

Serpent dans les bois : on est serpent et l'on doit tous les piquer jusqu'à les convertir tous en serpents.

EXERCICE 134

Vampires : les yeux fermés on parcourt l'espace, quelqu'un est un vampire et mord qui il rencontre et ainsi continue la chaîne.

EXERCICE 135

Échauffement réalisé avec le clown argentin LOCO BRUSCA

1. Échauffement : sectorisation, bouger chaque partie du corps.
 - tête
 - cou
 - poignets
 - genoux
 - jambes
2. Equilibre dans l'espace : il n'existe pas d'espace vide. Il s'agit de couvrir tout l'espace entre tous les participants.
3. Le samouraï : action-réaction, avec la posture, en sautant par-dessus la flaque.
4. Le samouraï : contact visuel, en cherchant dans le camarade l'inattention (attaque).
5. Le samouraï qui conserve son cercle vital : marche dans l'espace en conservant la distance du cercle vital individuel.
6. Ne pas montrer son dos... action-réaction.
7. Stop : au signal on s'arrête et par connexion certains restent en mouvement et choisissent de se suivre les uns les autres. Au signal, changement de direction... dans ce parcours on utilise les camarades en stop comme des espaces possibles.

8. Lutte à mort : en couples, au signal on ne se laisse pas toucher par les camarades... changement successif.
9. Histoire recréée dans laquelle on a une série de situations et en arrivant au château, les samourais meurent.
10. Accolade neutre : au signal ils se serrent dans les bras mais sans aucune émotion.
11. Cercle d'énergie : passage d'énergie de type domino ; avec des sons et des mouvements différents.

EXERCICE 136

Le pédagogue met une musique, chaque participant choisit un endroit de l'espace pour s'asseoir avec les objets qu'il a apportés pour mettre sur le nez, la tête, les pieds. Quand la musique commence le pédagogue décrit une improvisation de la naissance de chacun jusqu'à l'âge de 6 ans. Il s'agit de chercher sa démarche de jeu de clown, avec la musique et les rythmes. L'individu doit mettre successivement les éléments du costume.

EXERCICE 137

Le même Exercice de suivre le rythme de la musique, habillé en clown et en jouant le comportement d'un enfant. Ensuite à un certain moment chaque individu doit choisir un moment pour être le leader du groupe, sans accord préalable.

OBSERVATIONS

Le clown est un état enfantin qui habite en chacun de nous, puisque nous avons tous été des enfants, il s'agit de retrouver à travers le jeu, l'écoute et l'improvisation, cet état enfantin. Une fois que chacun peut trouver cet état et jouer avec, il faut regarder le monde avec les yeux du clown. Et jouer le monde, les chansons ; il faut tout jouer.

COURS: STAGE DE CLOWN

LIEU: THEÂTRE POPULAIRE DE MEDELLIN, FESTIVAL INTERNATIONAL DU MIME ET DU CLOWN / MIMAME 2010

PROFESSEUR: Sergio Claramount. Espagne. Pédagogue et clown

OBSERVATIONS

Conditions présentées par le professeur pour le déroulement de l'atelier :

1. Public actif : être toujours attentif, en silence et bien disposé au travail de groupe et avec les camarades sur la scène ; Respect pour le groupe et le travail.
2. Le réseau : nous sommes tous attentifs au camarade qui s'expose afin de l'appuyer, le soutenir, comme un réseau au cas où il tomberait de la corde, et s'il ne tombe pas le professeur le poussera.
3. Juge : laisser le juge hors de la salle de classe par rapport aux autres et à nous-même. L'expression pour se justifier « **c'est que...** » n'existe pas pour un clown.

EXERCICES 138

ÉCHAUFFEMENT

Avec les jambes pliées et ouvertes à la même distance que les épaules, la pointe des pieds à 45 degrés, bras à 45 degrés en les gardant dans la même position, et avec le bout des doigts étendus, tête et dos droit en regardant un point fixe. A partir de cette position nous balançons le corps en passant le poids d'une jambe à l'autre.

A partir de la position initiale, balancement sur la jambe droite, retour sur la gauche en levant la droite. Avec le poids sur la gauche, je donne un coup de talon avec la droite en passant devant le genou gauche, ce coup de talon me donne l'impulsion pour tourner sur la jambe gauche. On doit contrôler le reste du corps et conserver le regard sur un point fixe. Sans soulever les hanches je reviens à la position initiale après une rotation de 180 degrés. (Vice-versa)

A partir de la position initiale : rotation des deux bras en avant et puis en arrière, ensuite un en avant et un autre en arrière et changement de direction.

Balancement des bras devant le corps.

A partir de la position initiale :

Bras droit étendu du même côté à la hauteur des épaules, doigts étendus avec la paume vers le bas. Je laisse tomber le bras en poids mort, avec son impulsion et avec le coude pour axe, je laisse la main monter à la hauteur du visage, paume face au visage (travailler

de la même manière avec le bras gauche).

Bras droit étendu du même côté à la hauteur des épaules, doigts étendus avec la paume vers le bas, gauche fléchi avec le coude pour axe, la main à la hauteur du visage. Droit et coude s'appuyant sur le côté gauche à la hauteur des épaules. Le bras droit fait le mouvement antérieur et le gauche revient s'appuyant sur son côté.

On répète le même exercice des deux côtés.

A partir de la position initiale je fais le même exercice, premièrement avec un bras et ensuite avec l'autre, en essayant de former un S, la main passe devant la figure juste au niveau des yeux, ensuite vers le cou et enfin au-dessus de la tête pour redescendre de nouveau. Quand je me suis approprié l'exercice je le fais avec les deux bras (à contretemps), en tenant compte que le bras tombe de son propre poids. Ne pas forcer.

En nous plaçant en forme de pyramide, en suivant le premier, sauter ensemble et compter de 1 à 20, en commençant ensemble et en finissant ensemble. Chœur. Mais sans compter à voix haute, jusqu'à ce qu'on parvienne à un rythme collectif, on répète : travail d'écoute.

EXERCICE 139

IMPROVISATION

Par groupes de quatre on se place en file. Commencer à sauter ensemble en comptant de 1 à 20 mais en silence. Une fois que tous l'ont fait ensemble, on demande d'enlever certains sauts. (en laissant de l'espace au saut dont on se souvient, ne pas sauter)

EXERCICE 140

Le rire croît : On pose cinq chaises dans l'espace, en faisant en sorte qu'elles soient le plus proche possible les unes des autres. Le premier a un air de rire seulement avec les yeux, il le fait, le montre au public et le passe au copain d'à côté. Le second reçoit l'air comme il lui a été donné, il le montre et le passe et ainsi de suite jusqu'à arriver au dernier. Le dernier reçoit la mimique et l'expression de l'émotion, l'augmente et la rend en la conservant, le regard en face. Et ainsi de suite jusqu'à arriver au premier et on le rend à

chaque fois en augmentant jusqu'à parvenir au point maximum.

EXERCICE 141

Trois participants sortent hors de la salle – l'objectif est de faire rire les camarades –, on a trois minutes pour y parvenir. Au bout d'une minute on sort sans arrêter de faire ce que l'on fait.

OBSERVATIONS

On doit toujours proposer, être généreux avec le public, maintenir un contact visuel.

« L'IMPORTANT, C'EST LE REGARD », « UN CLOWN VIT ICI ET MAINTENANT », « SES YEUX SONT SA VIE », « LE GROUPE EST UN RÉSEAU », « UN CLOWN DIT TOUJOURS OUI », « LE JUGEMENT N'EXISTE PAS », « LE SPECTATEUR EST UN PUBLIC ACTIF, UN RÉSEAU QUI SOUTIENT L'AUTRE SANS JUGEMENT ».

EXERCICE 142

ÉCHAUFFEMENT

Se souvenir de la position initiale, balancement d'un côté à l'autre, ensuite on ajoute respiration, rythme et écoute.

1. Tête : le regard dirige le mouvement en diagonale. J'inspire.
2. Le tronc bouge en direction de la tête. Je retiens mon souffle .
3. Je me déplace en la direction de la diagonale. J'expire.

Je fais une variation dans le rythme, dans le mouvement, je crée une partition d'actions.

Ex. Rythme lent de respiration.

1 respiration.

2 déplacement.

3 tête.

EXERCICE 143

IMPROVISATIONS AVEC LE NEZ DE CLOWN.

Se placer dans l'espace, avec le nez, se coucher et respirer.

(on n'interagit avec personne)

Une naissance. La première chose que nous découvrons, c'est le nez. Nous nous étonnons et progressivement nous découvrons chacune des parties de notre corps, le son, le mouvement, tout doit être organique, faire que la sensation sorte naturellement, jusqu'à trouver un lieu dans l'espace qui retienne notre attention, vers lequel nous nous dirigeons et que nous explorons. Ensuite nous découvrons une odeur et nous allons vers elle (nez). Lorsque nous arrivons à cette odeur, elle ne nous plaît pas et nous nous en séparons lentement. A l'étape suivante nous découvrons notre nez, nous nous rendons compte qu'il est la seule chose belle et nous en sommes fier.

Nous marchons debout dans l'espace sans cesser de nous sentir fiers de notre nez, ensuite nous avançons et nous rencontrons beaucoup de gens qui nous acclament, nous prennent en photo, tous demandent des autographes. Nous nous sentons bizarres et nous essayons de dire aux gens qu'ils se trompent, ensuite nous acceptons, donnons des autographes et nous nous sentons célèbres. Après ils nous disent que tout cela était une plaisanterie, que nos amis nous ont fait une plaisanterie, nous nous mettons en colère et marchons. A ce moment nous nous rendons compte que nous sommes seuls, que personne ne nous aime, que nos amis ne sont pas ceux que l'on pensait. Nous trouvons une fleur et elle nous plaît, nous ressentons de belles choses et nous l'exprimons avec les mains, nous marchons avec la sensation d'être invisibles, mais nous avons faim. Nous arrivons chez nous et nous nous couchons.

EXERCICE 144

Faire des files et sauter de 10 à 1.

La première saute 10 de dos et à 9 se retourne et la file suivante saute 7 et à 8 se retourne et ainsi jusqu'au saut 1, tous le font.

OBSERVATIONS

Chercher un vêtement dans lequel ils se sentent ridicules. Ne pas oublier quelque chose pour se couvrir la tête.

EXERCICE 145

IMPROVISATION DE CLOWN

S'habiller avec des vêtements ridicules.

Chacun reçoit des suggestions sur l'allure qu'il devra avoir, et ils se mettent le nez.

Marche dans l'espace en ayant conscience de notre marche, ensuite nous choisissons un aspect particulier de notre manière de marcher et nous l'exagérons en tenant compte du fait que l'exagération doit être organique. Au frappement de mains on marche normalement, au signal on revient à l'exagération première. Tape, marche normale, avec conscience de notre manière de marcher et je choisis un nouveau geste et je l'exagère ; tape, normal ; signal, j'exagère et sifflet, on fait la deuxième exagération.

EXERCICE 146

En cercle chacun parcourt l'intérieur de la circonférence et regarde les camarades avec le nez-yeux, et de l'autre côté en conservant la manière de marcher – exagération 1 et 2. Et le geste-neutre. Tenir compte du relâchement de la bouche, les mouvements doivent être

organiques...Tous doivent faire le parcours.

EXERCICE 147

Nous rendre compte de la dynamique de marche de chacun.

EXERCICE 148

En cercle et avec le nez regarder les camarades avec le visage neutre, quand nous nous trouvons directement avec le regard d'un camarade yeux-nez, regarder une partie du corps de l'autre, celui-ci à son tour regarde cette partie. Nous nous regardons de nouveau dans les yeux-nez et vice-versa, et on tourne le regard vers l'extérieur. De la même manière nous regardons un camarade, l'une de ses parties, de nouveau il y a un choc de regards et tous les deux regardent un autre camarade et tournent leur regard de l'autre côté.

EXERCICE 149

Être conscient de la manière dont on arrête la marche, reconnaissant l'immobilité comme un facteur important du clown. Découvrir comment il saute, comment il tourne, comment il se rhabille après une chute, comment il tombe, et comment il s'arrête. Trouver la position zéro du clown.

EXERCICE 150

Reprendre les quatre positions du jour précédent : on leur donne un texte, marche dans l'espace, et à la frappe on joue l'émotion et le texte et on revient à la position zéro. Ainsi avec toutes. Nous faisons une partition de mouvement avec tout ce qu'on a appris et pratiqué, en la développant de façon cyclique. Commencer à partir de l'immobilité.

EXERCICE 151

Mouvements et regards : Regarder toujours à partir du nez. Le nez conduit les yeux à regarder toutes les diagonales et les derniers mouvements ; On choisit un partenaire épaule contre épaule. Avec le regard périphérique, l'idée est d'essayer de suivre le camarade en proposant des types de regards, sans oublier que c'est le nez qui regarde.

EXERCICE 152

Créer en couple une histoire avec les regards.

Ex. Partie de tennis, le parcours d'une mouche.

OBSERVATIONS

« DISPONIBILITÉ, ÉCOUTE ET PLAISIR », « ACTION, RESPIRATION, ÉMOTION, RYTHME ET MOUVEMENT », « PUBLIC ACTIF, RESPECTER LE CAMARADE, ÉCOUTER ET VOIR L'EXEMPLE DE L'AUTRE ».

EXERCICE 153

EXERCICES D'IMPROVISATION DE CLOWN

Faire une pyramide en bloc très serré. La tête du bloc propose mouvement, son, rythme et émotion et les autres la suivent. Lorsqu'on sent que l'exercice doit se terminer on tourne lentement jusqu'à changer la tête du bloc qui proposera une direction différente à la précédente.

Le groupe se divise en deux. Un groupe va à un extrême et le second à l'autre extrême. Le premier des deux blocs propose une routine de mouvements à l'équipe adverse, l'exercice

se termine quand l'autre groupe propose une autre routine, ou si la tête du groupe s'arrête.

On propose d'explorer niveaux et mouvements, de chercher une fin, en tâchant de suivre le groupe...écoute.

EXERCICE 154

Exercices de pantomime : prendre des objets et les décharger, réaliser une action physique en mimant des objets.

EXERCICE 155

Trouver une manière d'entrer, le lieu et l'action doivent être clairs.

EXERCICE 156

Passer par différentes émotions, avec la paume de la main j'arrête le mouvement et au coup de sifflet je regarde le public.

EXERCICE 157

Trouver une chanson qui nous plaise beaucoup. On fait l'action physique en chantant la chanson.

EXERCICE 158

Deux clowns entrent sur la scène. Le premier entre avec l'émotion de joie en chantant une chanson qu'il aura choisie, le second regarde l'action du côté opposé de la scène, quand il sent que le public comprend l'action de son camarade, il entre sans presque attendre... (ne jamais regarder le public, regarder l'autre, il doit le sentir, ne pas laisser les objets imaginaires oubliés. Lorsqu'on entame un contact visuel avec l'autre, laisser l'autre proposer. Lorsqu'on propose, l'autre reste tranquille et vice-versa. Quand l'autre entre on ne perd pas ce qui est en train de se réaliser, ne jamais dire « non », se rapprocher de l'autre et proposer une action ensemble qui aille jusqu'au délire ... au point culminant tous deux regardent le public, la sensation est qu'ils viennent de nous surprendre en faisant quelque chose, c'est notre famille, et il y a beaucoup de personnes importantes dans le public, on a fait une bêtise. Qu'est-ce qu'ils font ? On doit trouver une façon de sortir ensemble sans cesser de regarder le public).

EXERCICE 159

EXERCICES D'IMPROVISATION DE CLOWN

Former des couples avec une écharpe, un chiffon, un lacet, etc. On se la met comme une queue, au signal on essaie de l'enlever mais on ne peut pas.

EXERCICE 160

Chercher une plaisanterie et la programmer à deux. Premièrement A sort et il raconte au public qu'il va faire une plaisanterie à B, l'explication n'est pas très claire. On appelle la victime innocente B. A doit être sérieux, imaginer une stratégie crédible afin que B tombe dans le piège. Lorsqu'A fait la plaisanterie, il rit ; B continue de croire que la plaisanterie existe et maintenant A doit expliquer à B que c'était une plaisanterie et B ne comprend toujours pas. A est désespéré, B demande si c'était une plaisanterie et rit car il a maintenant compris. A se met en colère et sort ; B rit et, conscient de sa stupidité, sort.

Le public est complice, ne pas accepter trop rapidement pour développer la scène, essayer de toujours se mettre en difficulté.

OBSERVATIONS

« DIRE OUI MAIS EN ESSAYANT D'ÊTRE EN DIFFICULTÉ, LES PROBLÈMES SONT LA VIE DU CLOWN », « SENTIR CE QUE L'ON TOUCHE, ÉCOUTER CE QU'ON ENTEND, ACTIVER LES DIFFÉRENTS SENS, VOIR CE QUE L'ON REGARDE, LA MÉMOIRE DES SENS », « LE THÉÂTRE EST L'ART DE NOUS VOIR NOUS-MÊMES, L'ART DE NOUS VOIR NOUS VOYANT ».

COURS: DIPLÔME DE CLOWN- UNIVERSITÉ D'ANTIOQUIA Medellín

DATE : 2010

SUJET : Initiation au clown

PROFESSEUR: Charly Álvarez. Espagne.

OBSERVATIONS

Le clown est créateur, provocateur, principe de réflexion dans le public, il pense...à travers le rire. Il échoue, une grande vulnérabilité, il n'a pas de tabous, il prend plaisir à jouer, il veut se faire des amis, il veut être identique à l'autre mais il n'y parvient jamais.

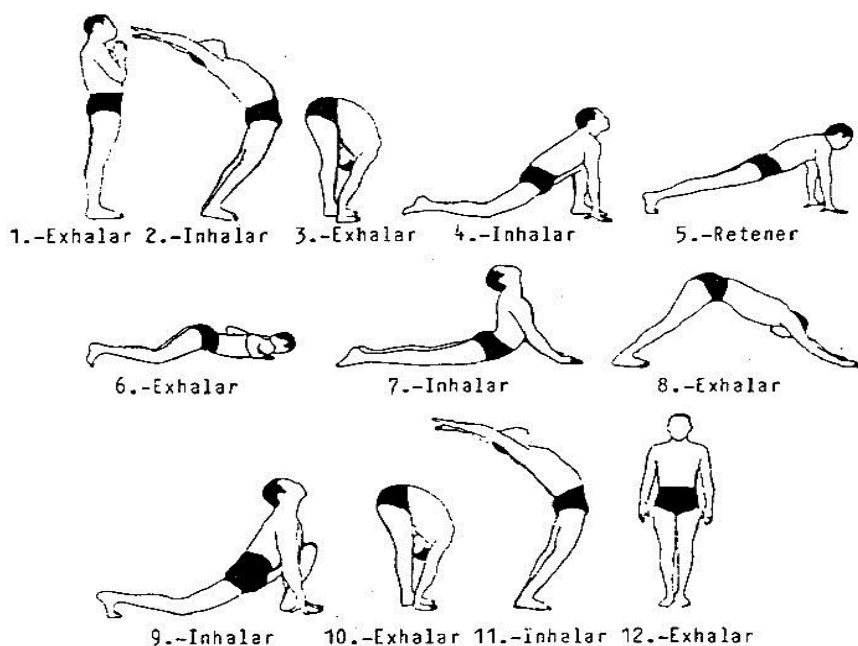
Pour être clown le plus important n'est pas de jouer mais d'ÊTRE.

S'observer soi-même (à partir de là, connaître notre ridicule, exagérer nos faiblesses).

EXERCICE 161

ÉCHAUFFEMENT

- Salutation au soleil.



EXERCICE 162

Au rythme du tambour

Marcher dans tout l'espace au rythme du tambour, puis dans un fragment de l'espace, à des vitesses différentes. Dans le déplacement on suivra les codes suivants (tous en même temps) :

En haut : sauter très haut avec un cri de joie et changer de direction de déplacement.

En bas : aller au sol avec indignation, émotion triste.

Petite danse : chacun danse comme il veut.

Karaté : coup de pied karateka comme l'on veut.

Public : élévation du mouvement et regard au public (Charly, qui change de lieu dans l'espace)

Petite danse et karaté sont aussi réalisés par une seule personne alors que les autres sont immobiles et les observent.

EXERCICE 163

En nous saluant avec une rage progressive dans l'espace. Ensuite, au moment où on l'indique, aller au centre, puis comme si nous ne nous voyions pas depuis longtemps. Également progressif.

Identique avec la rencontre par hasard avec un ami. L'émotion est progressive, comme si on l'avait vu la dernière fois le matin même, hier, il y a un an. Trois ans, dix ans, trente ans.

EXERCICE 164

Jouer un Combat Face à face : on divise le groupe en deux, et chacun se donne un nom et crée un cri de guerre.

EXERCICE 165

Relais : Jouer aux relais, en files séparées, les deux groupes. Il y a une chaise en face de chacun. Ensuite, au signal, ils courent, les premiers de la file touchent la chaise, ils reviennent en courant et touchent le camarade suivant. Tous passent jusqu'au dernier. Le premier groupe ayant fini gagne.

EXERCICE 166

Sauter avec des chansons : former deux groupes, ceux de l'équipe adverse de celle qui va sauter s'installent avec les corps comme des tables en baissant la tête. L'équipe qui joue doit sauter par-dessus eux un à un en disant la chanson, syllabe après syllabe, jusqu'à parvenir au dernier et à partir de là doit démarrer le joueur suivant.

EXERCICE 167

Mort subite (deux tribus) :

Une tribu est en face de l'autre au centre de la salle. Soudain un membre de la tribu se lève et lit un message imaginaire, un protocole de guerre et une action pour tuer l'autre, et il génère une attaque contre ceux d'à côté lesquels doivent revenir jusqu'à ce que se lève un autre de sa propre tribu. Il lit une autre déclaration ou protocole de guerre et une action afin de tuer l'autre et commence une autre attaque.

La tribu qui touche le mur la première perd.

EXERCICE 168

Jeu d'attention avec balles : En cercle, on commence avec une boule de couleur, qui a un code, une direction et une façon d'être tirée, et d'autres boules d'autres couleurs avec d'autres codes entrent progressivement.

- Boule jaune : passe au partenaire de gauche, avec contact visuel.
- Boule bleue : passe au partenaire de droite, avec contact visuel.
- Boule rose : passe à n'importe quel camarade, avec contact visuel.
- Boule rouge : Charly la tire et ils la renvoient immédiatement.

Le cercle se complique de la manière suivante :

- Siffler, il doit toujours y avoir un relais de personnes sifflant.

- Boules dans toutes les directions.
- La boule rouge est tirée avec le nom de celui qui la reçoit.
- La boule bleue est tirée en rebondissant un fois sur le sol.

EXERCICE 169

IMPROVISATION

Compter de 1 à 30.

Individuel : on se cache derrière un rideau, sort au son du tambour, s'arrête au milieu de la scène. Premièrement on regarde le public un moment, ensuite on commence à compter de 1 à 30, à partir de soi-même.

EXERCICE 170

Poursuivre le camarade comme si on était son ombre.

1. En couple, tous dans l'espace, *A* doit suivre *B* dans tous ses mouvements, sans qu'ils le surprennent. (Ensuite ils échangent)
2. *A* doit suivre *B* dans tous ses mouvements et se moquer de lui. Lorsque *B* se tourne, *A* ne peut pas se faire découvrir. (Ensuite ils échangent)
3. *A* a une action définie et poursuit *B*, quand celui-ci se tourne, *A* doit transformer son action en dissimulant. (Ensuite ils échangent)
4. *A* poursuit *B* et celui-ci lui tend beaucoup de pièges pour ne pas se laisser rattraper (Ensuite ils échangent)

EXERCICE 171

Le Casting : quatre personnes sortent et se mettent des accessoires sans que les autres camarades les voient. Il y a quatre choses à se mettre sur la tête et quatre sur le visage.

Au son du tambour, le directeur du casting les fait sortir (le pédagogue) et il leur donne des pistes sur qui ils sont et ce qu'ils doivent faire pour passer le casting.

Ensuite il leur fait passer un entretien un par un et leur fait faire des choses comme chanter et danser.

Les personnages que le directeur leur demande d'être sont différents d'eux-mêmes (poules, lions, rappeurs, dictateurs).

EXERCICE 172

ÉCHAUFFEMENT

Danse en forme de spirale : premièrement : danse en couples en se prenant par les mains opposées et en changeant de camarade.

Deuxièmement : tous ensemble par la main, ils se mêlent et stop.

Troisièmement : « démêlage » du nœud.

EXERCICE 173

Bonny-Bonny : en cercle, se place au centre celui qui donne les codes que les camarades désignés par lui, devront exécuter.

- a. Bonny-Bonny : celui qui a été désigné se met au centre en répétant le mot « Bonny Bonny » en bougeant les doigts sous son visage et en faisant le lapin. Les deux camarades d'à côté se rapprochent pour faire les oreilles avec les mains et bouger le poignet vers l'intérieur.
- b. Monqui-Monqui : celui qui a été désigné fait le singe, répétant le mot « monqui-monqui » et ceux d'à côté lui cherchent des poux dans la tête.
- c. Bon-bon : celui qui a été désigné croise ses deux mains sur sa poitrine comme s'il avait deux pistolets, ceux d'à côté le font à côté avec des pistolets.
- d. Licua-Licua : celui qui a été désigné lève les bras à la hauteur de ses épaules, les paumes vers le bas. Pendant qu'il dit « licua-licua » ses camarades d'à côté se mettent sous ses paumes et commencent à tourner.
- e. Eléphant-Eléphant : celui qui a été désigné fait la trompe de l'éléphant. Pendant qu'il répète « éléphant-éléphant » ceux d'à côté font les oreilles.

Celui qui perd pour avoir été trop lent ou avoir perdu le code passe au centre pour désigner les personnes.

EXERCICE 174

Petit pistolet, jeu d'attention rythmique : On crée un rythme commun en tapant sur les cuisses, ensuite ils peuvent recharger ou se protéger. L'action de recharger se fait en élevant les bras sur les côtés de la poitrine comme si l'on avait un pistolet, celle de se protéger en croisant les bras contre la poitrine. Pour tuer on vise la personne que l'on souhaite. Il faut suivre le rythme du groupe. On ne peut tuer sans recharger et chaque rechargement dure un tir.

- a. Rythme : deux tapes sur les cuisses et
- b. Bouclier (en croisant les bras)
- c. « Chiz » (mouvement de rechargement de l'arme)
- d. « Pam » (tir)

Celui qui meurt dit : « Je suis mort »... et joue sa mort de manière exagérée.

EXERCICE 175

Le guide d'aveugle : A guide B avec une phrase préméditée. B doit garder les yeux fermés et le suivre partout. On dit « stop » pour ne pas se heurter. Ensuite ils échangent leurs rôles.

EXERCICE 176

Yeux fermés: A une extrémité de la salle se placent deux personnes main dans la main et face à face et une autre derrière eux qui seront ceux qui vont protéger leurs camarades qui se trouvent à l'autre extrémité de la salle et qui doivent courir en ligne droite vers eux.

EXERCICE 177

EXERCICES D'IMPROVISATION DE CLOWN

Improvisation solo : En cercle, l'un sort de celui-ci et ensuite entre avec un masque et doit

se mettre au milieu de tout le monde. Il a deux moments (cela aide à être le centre d'attention comme un bébé et à réveiller l'énergie de l'enfant) :

1. Mouvement : doit maintenir l'attention du public seulement avec des mouvements.
2. Sons : doit maintenir l'attention du public mais peut utiliser des sons ou la parole.

EXERCICE 178

Energie : Couchés sur le sol avec l'énergie à zéro, chacun pense à une action claire qu'il puisse réaliser avec un conflit. Il commence par développer l'action selon les niveaux d'énergie que nomme le professeur. La mort est le niveau zéro et l'extase le niveau sept (le clown joue beaucoup avec l'énergie).

EXERCICE 179

Baffe clown : En couples tous dans l'espace doivent essayer :

Baffe clown : l'un frappe et l'autre applaudit en imitant le son de la baffe.

Tirage de cheveux clown : l'un tire les cheveux et l'autre lui soutient la main, c'est celui qui guide le mouvement de celle-ci.

Tirage de nez clown : identique à la précédente mais avec la main sur le nez.

EXERCICE 180

ÉCHAUFFEMENT

Feu : Un cercle de personnes, chacune reçoit l'un de ces noms : vert, jeune, rouge. Une personne va au centre du cercle et après avoir dit une couleur, tous ceux de cette couleur sortent à la recherche d'un endroit libre : celui qui ne trouve pas d'espace reste au centre et recommence le jeu.

EXERCICE 181

Différentes formes de marche en accord avec le numéro : un, marche normale ; deux, marche ivre ; trois, marche prétentieuse ; quatre, marche lourde ; cinq, marche large ; six, marche tendue ; sept, marche, stop et ramasser quelque chose qui est tombé ; huit, premièrement il tombe à côté, je le ramasse ; deuxièmement il tombe un peu plus loin, et je le ramasse encore ; dix, il tombe beaucoup plus loin, mais je fais tout l'effort possible pour le ramasser ; onze, je le ramasse très rapidement.

EXERCICE 182

EXERCICES D'IMPROVISATION DE CLOWN

Naissance du clown : en position foetale et à l'intérieur de l'utérus de la mère clown, se mettre le nez et naître. Bouger comme ce clown qui est mis au monde. Voir son visage et son être de clown. Être un clown dans la relation aux autres et au monde. Dans l'espace il y a quatre angles. En y entrant, vivre les émotions comme un clown (joie, tristesse, colère, peur).

EXERCICE 183

Compétition – Course de clowns : deux groupes, chacun se donne un nom et un cri de guerre

- a. Aller et venir en courant, avec des relais. « Saut de l'âne »

Syncronisation de groupe pour sauter par-dessus les camarades de l'autre groupe qui sont penchés, pliés en deux vers l'avant, en suivant le rythme de leur cri de guerre. S'il n'y a pas de synchronisation, ils perdent.

- b. Saut à la corde

Syncronisation de groupe afin d'entrer un par un et sauter normalement et avec un pied.

EXERCICE 184

Le traducteur: (Aide pour rentrer dans le jeu, mettre en évidence ses réactions et les exagérer. Par exemple traduire quelque chose dont on ne connaît rien mais qu'on invente).

EXERCICE 185

Trois personnes : Le conférencier (pays, langue et charabia. Par exemple : cuisinière internationale orientale, joueuse brésilienne de football). Le traducteur (il ne comprend pas, mais imagine ce que l'autre est en train de dire, et il traduit simultanément). Le traducteur pour sourds-muets (qui est guidé par le traducteur car il ne comprend pas le conférencier)

EXERCICE 186

Improvisation pour quatre participants : il y a deux metteurs en scène, chaque metteur en scène a un acteur. Les acteurs reçoivent séparément des instructions de leur metteur en scène et sortent pour improviser ensemble, bien qu'ils ne connaissent pas les instructions données à leur camarade (par exemple : demander en mariage vs. avoir mauvaise haleine)

EXERCICE 187

Passage de tendresse : les camarades font un couloir et manifestent leur tendresse à leur camarade alors qu'il passe au milieu d'eux pour sortir (car le clown aime recevoir la tendresse du public).

EXERCICE 188

ÉCHAUFFEMENT

Voler avec un petit avion de papier : chacun reçoit un petit avion de papier, le touche, fait une petite boîte et le convertit en avion, le pose dans la paume de sa main et court.

EXERCICE 189

Compter en groupes de 1 à 3 :

Deuxièmement : le 1 est remplacé par un mot (ex. : « Ah bon », 2, 3...)

Troisièmement : le 1 et le 2 sont remplacés par des mots (ex. : « Ah bon », « atchum », 3...)

Quatrièmement : les trois numéros sont des mots (ex. « Ah bon », « atchum »)

EXERCICE 190

IMPROVISATIONS DE CLOWN

Mouvements des objets : exploration de divers mouvements induits par un objet.

- a. L'objet a une émotion
- b. L'objet marche, court, s'arrête, tire
- c. L'objet ne se laisse pas pousser, il est lourd, il est fixe

EXERCICE 191

Improvisation avec un objet à trois : (Aide pour jouer d'une manière non quotidienne, utiliser les choses de la manière la plus étrange, comme le ferait un bébé, avec une méconnaissance totale, comme l'explorerait un bébé – il ouvrirait la boîte. Faire attention à la violence en prenant un objet)

Trois personnes et trois objets : en entrant sur la scène, rencontre avec des objets et improvisation avec l'introduction suivante : « Mesdames et messieurs, aujourd'hui nous allons vous montrer... »

EXERCICE 192

IMPROVISATION

Improvisation en vague, Commencer en bas, monter – arriver au maximum – descendre pour finir.

EXERCICE 193

Trois chaises – Improvisation toujours ascendante/ Reprise d'une scène de Charles Chaplin, dans *La ruée vers l'or*. Elle est basée sur la confusion, qui se dévoile à la fin.

Trois personnes. Elles s'assoient sur des chaises disposées en diagonale l'une derrière l'autre.

Entre le premier : il s'assoit.

Entre le deuxième : il tombe amoureux du premier mais pas l'autre.

Entre le troisième : il tombe amoureux du premier et l'autre aussi.

Comme le troisième tombe amoureux, celui du milieu ne s'en rend pas compte et pense faussement que c'est de lui qu'il est amoureux. A la fin, au moment du baiser il semble que ce soit pour le deuxième, mais au dernier moment il est évident que c'est pour le troisième.

EXERCICE 194

Bouddha, tigre et samouraï : Deux groupes. Ils s'affrontent et décident qui être : Bouddha, Tigre ou Samouraï (chacun de ces personnages possède une expression et une position caractéristique) ; Bouddha vainc le Tigre, le Tigre vainc le Samouraï et le Samouraï vainc Bouddha.

EXERCICE 195

SAMBA KALAMBA CAMINA BUMBA: Chacun propose un rythme et un mouvement qui accompagne ce petit refrain.

EXERCICE 196

La main hypnotiseuse : En couples, l'un guide son camarade avec la main et celui-ci doit

le suivre du regard et avec son corps où l'autre le mène.

EXERCICE 197

autorité – tyran : En couple. L'un est une grande autorité et un tyran et l'autre son serviteur. Monter le niveau graduellement et changer de rôles.

EXERCICE 198

échange d'émotions : En couple. Rencontre d'émotions trouvées. L'un ressent de l'amour alors que l'autre ressent de la haine. Monter le niveau graduellement et changer de rôles.

EXERCICE 199

Improvisation muette : En couple. L'un des improvisateurs ne peut parler à cause de l'émotion et il tente de communiquer à l'autre ce qui lui est arrivé. L'autre devra chercher et prendre constamment des risques pour découvrir ce que veut lui dire son camarade.

EXERCICE 200

l'expert et le lecteur : En couple. L'un d'eux lira un texte technique difficile à comprendre, l'autre devra l'interpréter à sa manière comme s'il était un expert en la matière.

COURS : DIPLÔME DE CLOWN UNIVERSITÉ D'ANTIOQUIA

DATE : 2010

SUJET: Écriture clownesque

PROFESSEUR: Everett Dixon. GITIS Russie

OBSERVATIONS du pédagogue

L'intention du professeur est d'ouvrir les deux mémoires qui existent chez les personnes, selon lui, dans le langage et dans la motricité/la conduite ; Et également dans l'animal interne.

Le pédagogue met l'accent sur l'importance du conflit. Il explique qu'il n'y a pas de vérité sans mensonge, et que l'opposition et le conflit qui surgissent font le théâtre, sans conflit il n'y a pas de théâtre.

On travaille sans nez, en partant du principe que le sien est déjà un masque.

EXERCICE 201

EXERCICES D'IMPROVISATION

(Recherche de l'impulsion, intention, vie, sentir l'autre. On travaille sur le concept du jeu comme impulsion)

Monotonie (une demi-heure de préparation) : Individuel ou en groupe. Réalisation d'une activité qui se répète plusieurs fois. Le faire avec l'impulsion, ne pas couper l'impulsion. Sans variation, sans médiation nerveuse. Avoir confiance dans les choses simples, apprendre à bouger lentement pour pouvoir bouger rapidement (ex. Adieux d'hôtesse de l'air en avion). Il est nécessaire de laisser le personnage et de suivre la structure et de s'arrêter. Si on ajoute ou change ce sont les nerfs.

EXERCICE 202

Fils de pute ; fils de pute et salopard ; fils de pute 20 fois: En couple. Dire ces insultes à l'autre, plusieurs fois et pas de manière formelle.

EXERCICE 203

L'oncle amusant le bébé : En couple. Une personne derrière la chaise ou la table renversée est le bébé. L'autre personne est l'oncle qui essaie d'amuser le bébé. (tentative de sentir

l'autre et de jouer avec le temps pour faire une surprise, chercher à être dans des temps différents)

EXERCICE 204

Éviter le regard de l'autre (debout)

- a. A deux
- b. A trois (l'un au milieu et les deux autres se regardent).
- c. L'un dit : « quoi ? ».... L'autre dit : « Rien »...

EXERCICE 205

S'imposer avec une proposition ou avec un refus (plusieurs situations) : En couple. Interaction dans un espace. L'une des personnes fait toujours la même proposition et l'autre le même refus, de sorte qu'il y ait un contrepoint d'intentions et que l'on puisse voir qui s'impose. Ce n'est pas un flirt, ni convaincre (se mettre en colère, supplier), c'est contre mais en étant capable d'entrer dans le jeu de l'autre.

L'un dit : « Prends-moi dans tes bras ! » L'autre répond : « Je ne veux pas ! »

L'un dit : « Fais-moi l'amour ! »... L'autre répond : « Je ne veux pas ! »

L'un dit : « Embrasse-moi !... » L'autre répond : « Je ne veux pas ! »

L'un dit : « Viens ici gamin ! »... L'autre répond : « Non ! »

L'un dit : « Je vais acheter du pain ! »... L'autre répond : « Je suis malade ! »

L'un dit : « Il pleut beaucoup ! »... L'autre répond : « Je dois laver le linge ! »

OBSERVATIONS

Le pédagogue met l'accent sur :

- a. Improviser sur une structure (observer un homme saoul)
- b. Ne pas être mime (se voir soi-même)
- c. Créer une Structure de trois minutes
- d. Profiter de la mémoire, de l'observation et de l'honnêteté

EXERCICE 206

Situation ridicule : Situation étrange, extrême. Être hors de soi-même et faire sortir la bête, mal se comporter, de manière ridicule, une tragédie totale (ex. : Panne et tentative de réparer une moto dans la rue sans y parvenir).

EXERCICE 207

Situation d'enfance (5 ans). Le souvenir d'enfance est le comportement libre. D'autre part, c'était quand on se comportait mal, révélant le côté obscur. Au pied du mur, la manière étrange dont nous réagissons (ce n'est pas se comporter sérieusement et éviter des situations scatologiques).

EXERCICE 208

Trois conflits quotidiens : Exercices d'observation, s'observer soi-même et aussi observer les autres dans la journée et être très concrets dans le nombre. S'imiter soi-même dans ou prendre une situation extrême. Qu'elle soit réelle, ennuyeuse mais vraie). Ne pas se préoccuper de faire des plaisanteries ou d'être marrant. Être marrant sans faire.

Conflit le matin

Conflit le soir

Conflit la nuit

EXERCICE 209

Situation ivre : Situation dans laquelle les participants sont le plus proches eux-mêmes, se comportent localement et mal ou irritent quelqu'un qui leur ressemble.

EXERCICE 210

Se souvenir de la pire situation de sa vie à partir des détails de moindre importance.

Ex. : la pile de boîtes de pizzas dans la maison du prof qui étaient offertes par les

voisins et la famille depuis la mort du père et le découragement de la mère qui n'avait plus envie de faire la cuisine.

EXERCICE 211

1. Imiter un enfant de la famille qui nous ressemble (5 ans).
2. Imiter quelqu'un qui nous ressemble.
3. Moment privé.
4. Deux situations ridicules dans la rue.

COURS : STAGE DU CLOWN AVANCE – CLOWNENCUENTRO - Bogota

DATE : 2011

SUJET: Écriture clownesque

PROFESSEUR: Alex Navarro- ESPAGNE

Observations à prendre en compte pendant tous les Exercices

Le clown fait quelque chose de stupide, les gens ne rient pas, et le clown rit parce qu'il sait qu'il a fait quelque chose de stupide.

Le clown fait quelque chose de stupide, les gens ne rient pas, et le clown ne comprend pas pourquoi les gens ne rient pas.

Le clown fait quelque chose de stupide, les gens ne rient pas et le clown insiste.

IL FAUT ENCAISSER L'ÉCHEC ET SE SENTIR VULNERABLE

SE PERMETTRE DE VIVRE LE PROBLÈME ET QUE LA SOLUTION DU PROBLÈME SOIT LA CAUSE D'UN AUTRE PROBLÈME

EXERCICE D'IMPROVISATION 212

Pour cet exercice, il est nécessaire d'utiliser un paravent qui construira une scène et une avant scène.

Il faut entrer sur scène et se présenter en disant son nom et son prénom

Quand tout le groupe est passé, les participants sortent en imitant quelqu'un du groupe.

EXERCICE D'IMPROVISATION 213

Un groupe de participants est sur scène, chaque participant a un ballon gonflé, il s'agit de garder son ballon jusqu'à la fin de l'exercice et dès qu'on en a l'opportunité faire éclater les ballons des autres, sans agressivité. Le but est de sentir l'échec.

EXERCICE D'IMPROVISATION 214

Un couple de participants est sur scène et chacun a une banane. Chacun doit manger sa banane en montrant à l'autre le maximum de plaisir, et le partenaire doit le surpasser avec sa réaction. Mesurer l'action et la réaction entre les deux.

EXERCICE D'IMPROVISATION 215

Chaque participant du groupe doit entrer sur scène et sentir quelle statut il porte, s'il est fort, si son statut est haut ou bas, puis chaque participant doit entrer successivement sur scène et reste sur scène celui qui a le statut le plus haut.

EXERCICE D'IMPROVISATION 216

Le jeu de la reine ou le roi. Sur scène il y a un clown qui est le roi ou la reine, le groupe doit faire des choses pour amuser la reine, si la reine aime celui qui l'amuse, elle le laisse l'approcher, sinon, avec un geste elle peut le renvoyer. Le but des participants est de toucher la reine et prendre possession de son espace.

COURS : STAGE DU CLOWN AVANCE- FESTIVAL DES CLOWNS- MIMAME**DATE : 2012****SUJET: Écriture clownesque****PROFESSEUR: PEPA PLANA – Espagne****EXERCICE 217****Echauffement**

Les participants doivent marcher dans l'espace, bouger leur corps, et faire attention. A partir d'un moment donné les participants marchent sur la pointe de pieds, en explorant les différentes possibilités du mouvement du pied. Ensuite il s'agit de chercher à associer le mouvement du corps avec un personnage de la vie quotidienne ou de la rue. Représenter avec le corps ce personnage et imaginer que ce personnage vit un conflit quotidien, jouer le conflit avec le corps. Tous les participants le font simultanément, et après tout le groupe fait un cercle et chacun des participants présente à tout le groupe son personnage et son conflit.

OBSERVATIONS

Quand il s'agit de trouver une démarche pour son propre clown, il est important de penser que le clown pense avec les pieds.

Le clown donne tout avec le regard

EXERCICE 218

Tous les participants font un cercle, un des participants propose un mouvement quelconque, montre au groupe le mouvement, ensuite passe le mouvement à un autre membre du groupe, les deux font le mouvement et celui qui a reçu le mouvement le transforme et continue seul, pour recommencer la même dynamique jusqu'à ce que tous les participants aient fait l'exercice.

EXERCICE 219

Jouer un exercice de miroir à deux. En couple, un participant suit les mouvements de son partenaire, comme si c'était un miroir. Ensuite ils changent la direction de l'exercice, et finalement les deux ensemble en même temps proposent et se suivent.

EXERCICE 220

Exercices d'improvisation clown : le marché aux puces.

Tout le groupe apporte des vêtements, des chapeaux, des tissus, des sacs, etc. Entre tout le groupe se construit un marché aux puces, tous les vêtements apportés se mettent ensemble et se mélangent. Un couple de participants choisit des vêtements qui se ressemblent et essaient de s'habiller à l'identique. Comme deux frères siamois.

EXERCICE 221

Pour cet Exercice, il est nécessaire d'utiliser un paravent qui construira une scène et une avant scène.

Le couple de frères siamois ; ils doivent entrer sur scène pris par la main. Une fois arrivés sur le procenium, ils ouvrent les yeux et perçoivent le public ; une fois que les deux ont perçu le public, ils sautent en même temps et sortent ensemble de la scène.

EXERCICE 222

Echauffement

Les participants doivent marcher à travers l'espace, bouger leur corps, et faire attention. A partir d'un moment donné les participants bougent dans les différents niveaux de l'espace, haut, milieu, bas, en explorant les différentes possibilités du mouvement du corps. Ensuite il s'agit de chercher à associer le mouvement du corps avec un personnage de la vie quotidienne ou de la rue. Représenter avec le corps ce personnage et imaginer que ce personnage vit un conflit quotidien, jouer le conflit avec le corps. Tous les participants le

font simultanément, et après, tout le groupe fait un cercle et chacun des participants présente à tout le groupe son personnage et son conflit.

EXERCICE 223

Le groupe se divise en deux groupes. Chaque groupe se place d'un côté de l'espace. Chaque groupe propose un mouvement accompagné de sons et l'autre groupe doit répondre en exagérant l'expression du premier. Exagérer mille fois plus la proposition de l'équipe.

.

EXERCICE 224

Pour cet Exercice, il est nécessaire d'utiliser un paravent qui construira une scène et une avant scène.

Exercice : famille de clowns

En groupes de quatre personnes, chaque groupe cherche à s'habiller avec des vêtements qui les identifient comme étant de la même famille. Ils présentent un petit numéro, choisissent un nom pour la famille de clowns et présentent une action que les clowns considèrent comme extraordinaire.

EXERCICE 225

Pour cette exercice, il est nécessaire d'utiliser un paravent qui construira une scène et une avant scène.

Exercice *Disparate*

En groupes de quatre personnes, une personne entre sur scène, il n'a pas de nez rouge, et il raconte un fait d'actualité. Ensuite chaque clown qui entre raconte sa version de ce qu'il

vient d'entendre. Ainsi chaque clown donnera au public sa version de l'évènement.

EXERCICE 226

Les participants choisissent un personnage , soit un personnage de l'histoire, un personnage d'actualité, un personnage politique, un personnage mythologique etc, qui soit reconnu universellement. Ensuite tous les participants marchent en bougeant le corps dans l'espace. Chaque personnage va improviser toutes les étapes de sa vie, quand il avait un an, deux ans, cinq ans, dix ans, vingt ans, trente ans, cinquante ans et ainsi de suite. Puis, le participant choisit un âge du personnage et montre au groupe le personnage. Le groupe doit deviner de qui il s'agit.

Dans la deuxième partie de l'exercice, il faut composer des groupes de cinq participants, puis ils doivent préparer entre eux une improvisation avec les cinq personnages qu'ils ont choisi de représenter. Créer une histoire avec un début, un milieu et une fin.

COURS : STAGE DU CLOWN – CLOWNENCUENTRO -

DATE : 2012

SUJET: le jeu du clown

PROFESSEUR: CAROLINE DREAM – Angleterre - Espagne

EXERCICE 227

Echauffement

Les participants doivent se présenter par leur prénom, et dire un mot qui commence avec la même lettre de leur prénom. C'est un premier jeu pour connaître le groupe. Par exemple :

Ana – Anaconda

Ensuite chaque participant doit répéter les prénoms et les mots de tous les participants du groupe.

OBSERVATIONS

Les regles du stage sont :

1. On ne comprend rien
2. On ne sait rien
3. Il faut sentir le plaisir de ne rien savoir ni comprendre
4. Il n'y a pas de regles

Pour arriver au langage du clown il faut qu'il y ait du plaisir, c'est un cours pour trouver le plaisir du jeu, le plaisir d'être là, le plaisir d'être soi, et le plaisir du clown.

EXERCICE 228

Tous les participants choisissent un partenaire et font l'Exercice en couple. Le couple doit compter 1, 2, 3. Ensuite doivent remplacer chaque numero par un geste, 1 applaudissement, 2 coup de pied, 3 mouvement de mains. Continuer à compter avec les gestes.

EXERCICE 229

Jouer un Exercice à deux. En couple, un participant fait une action puis son partenaire lui demanda : qu'est-ce que tu fais ? alors il répond une action contraire à ce qu'il est en train de faire, et celui qui a posé la question commence à faire l'action que son partenaire a nommée. Exemple :

Participant 1 : il danse

Participant 2 : qu'est-ce que tu fais ?

Participant 1 : je chase les lions dans le désert

Participant 2 : fait l'action de chasser les lions dans le désert

Participant 1 : qu'est-ce que tu fais ?

Et ainsi de suite.

EXERCICE 230

Tous les participants se déplacent dans l'espace, puis au son du sifflet du pédagogue, avec la première personne qu'ils rencontrent, ils initient une conversation en différentes langues, français, chinois, russe. Etc.

OBSERVATIONS

Pour le clown, les problèmes sont un cadeau. Le clown ne se défend jamais, quand la personne se défend cela ne permet pas que les choses arrivent et avec le clown il faut que des choses arrivent.

EXERCICE 231

Exercices d'improvisation clown :

Tout le groupe apporte des vêtements, des chapeaux, des tissus, des sacs, etc. Entre tout le groupe se construit un marché aux puces, tous les vêtements apportés sont mis ensemble et se mélangent. Chaque participant choisit des vêtements. L'exercice est individuel, chaque participant sort et l'objectif est de faire peur au public.

EXERCICE 232

Pour cet exercice, il est nécessaire d'utiliser un paravent qui construira une scène et une avant scène.

Un participant sort, sans nez de clown, s'assoit sur une chaise et raconte tranquillement ce qu'il aime et ce qu'il n'aime pas, puis un couple de clowns sort avec le nez de clown et exagère les gestes et les mots, les émotions et attitudes du premier clown, l'objectif est

d'aider la personne qui a commencé l'exercice à se reconnaître dans ses gestes et ses attitudes et les utiliser après avec son clown.

EXERCICE 233

Echauffement

Les participants doivent marcher à travers l'espace et imaginer au son du sifflet qu'un objet tombe du ciel, à chaque son du sifflet un objet différent tombe du ciel : un baton ; un oiseau, un parapluie, il faut juste le prendre, le prononcer et le lâcher et ainsi de suite.

EXERCICE 234

Exercices d'improvisation clown :

Pour cet exercice, il est nécessaire d'utiliser un paravent qui construira une scène et une avant scène.

Trois clowns sortent ensemble sur scène, chaque clown individuellement montre son costume, un petit jeu avec son costume, puis les autres deux célèbrent avec beaucoup d'enthousiasme les actions du clown qui fait sa présentation. Quoi qu'il arrive, le groupe doit rester ensemble et se soutenir tout le temps. Travailler l'écoute.

EXERCICE 235

Pour cet exercice, il est nécessaire d'utiliser un paravent qui construira une scène et une avant scène.

Deux clowns, le premier clown entre et aperçoit le public, tranquillement, le deuxième clown entre avec une proposition émotionnelle, le premier doit réagir à la proposition émotionnelle du deuxième. Chacun des clowns peut prononcer une seule phrase. L'Exercice dure une minute.

EXERCICE 236

Tous les participants font un cercle, puis en ordre se jouent plusieurs situations.

1. Avec un objet imaginaire, quand quelqu'un du groupe devine de quel objet il s'agit, il dit à son copain, tu peux me prêter ton..... ? et ainsi de suite.
2. Avec la phrase : tu commences à me fatiguer trop ! il faut faire un crescendo, à mesure que la phrase est prononcée l'émotion est plus forte.
3. On fait le même exercice avec la phrase : je t'aime follement.

EXERCICE 237

Pour cette exercice, il est nécessaire d'utiliser un paravent qui construira une scène et une avant scène.

Un couple de clowns, attend derrière la scène. Le pédagogue leur indique qu'ils ont gagné un concours, et que le prix est un voyage pour les deux. Le pédagogue tend une enveloppe fermée aux clowns qui entrent en scène et développent leur émotion et la situation avant d'ouvrir l'enveloppe qui révèle la destination du voyage. (auparavant le pédagogue a écrit dans les enveloppes des destinations pas attractives du tout). Après l'improvisation développée, le couple de clowns sort et donne une fin à la situation.

EXERCICE 238

Sur la scène se trouve une chaise, un groupe de cinq clowns sort et ils improvisent chacun un usage différent de la chaise.

EXERCICE 239

Un groupe de cinq clowns se trouve derrière la scène. L'improvisation propose qu'ils arrivent dans une navette spatiale et quand ils entrent en scène le pédagogue propose une musique et le groupe doit improviser sur les conditions et la situation sur cette planète.

OBSERVATIONS

Un jeu pour le clown, commence quand le public rit. Cela veut dire qu'il veut plus.

EXERCICE 240

Un groupe de clowns, entre en scène et développe une improvisation, chacun parle au public de sa voiture, et chaque voiture est meilleure que la précédente. Ainsi de suite avec leur petit ami.

EXERCICE 241

Un groupe de clowns sort habillé avec des manteaux. Le pédagogue indique qu'il s'agit d'un défilé de modes, et chaque clown doit exhiber son manteau et l'enlever pour mieux l'exhiber. Le problème est qu'il est impossible de sortir le manteau. Donc c'est un échec pour le groupe.

Il ne faut pas jouer le problème, il faut vivre le problème, il ne faut pas l'abandonner, un clown embrasse les problèmes et laisse s'embrasser par lui.

EXERCICE 242

Deux clowns, un premier clown entre en scène et découvre un objet que le pédagogue a posé sur la scène. Le clown doit vivre un problème avec cet objet. Ce clown là appelle au secours et entre le deuxième clown qui est un superhéros qui vient aider le premier clown à sortir du problème, mais un problème donne lieu à un autre et ainsi de suite. Les deux clowns vivent un vrai désastre.

EXERCICE 243

Parodier les meilleurs moments des improvisations par tout le groupe.

LE JEU DU CLOWN DANS LA COLOMBIE CONTEMPORAINE : LA RENAISSANCE DU CLOWN UN ACTEUR SOCIAL ET POLITIQUE ET LE RIRE DU SPECTATEUR UNE FORME DE RESISTANCE ET DE LIBERTE

Le jeu du clown dans la Colombie contemporaine est en voie de développement. Bien que la figure du clown n'ait jamais cessé d'exister dans la société, quelles que fussent ses formes à travers l'histoire, on assiste à la renaissance de l'art du clown dans notre pays depuis ces dix dernières années. L'art du clown devient une possibilité de revalorisation du langage comique et poétique de l'artiste dans la société colombienne actuelle, conférant à l'acteur clown un rôle social et politique et permettant au spectateur de vivre une forme de résistance et de libération de sa réalité quotidienne violente.

Nous nous concentrons sur la fonction qu'exercent les clowns contemporains au présent de la société colombienne résultant d'une vaste période de crises marquée par des affrontements et des vagues successives de violence. L'humour comme trait particulier de la culture devenant une forme incontestable d'affronter une réalité douloureuse rencontre le clown que par le rire permettra de récupérer la valeur sacrée du chaman, *bobo*, bouffons et fous de l'histoire. Ainsi nous reconnaissons l'incursion du langage du clown sur plusieurs terrains (l'hôpital, l'humanitaire et le social) pour admettre que le spectateur vive une forme de libération par la communication établie avec le clown dans le rire.

MOTS CLES : *clown, Colombie, rire, politique, résistance, acteurs sociaux*

CLOWN ACTING IN CONTEMPORARY COLOMBIA : THE CLOWN'S REBIRTH AS A SOCIAL AND POLITICAL ACTOR AND THE SPECTATOR'S LAUGH, A FORM OF RESISTANCE AND FREEDOM

Clown acting in contemporary Colombia is developing. Even though the figure of clowns has always been present in society, regardless of its forms through history, we are now witnessing the rebirth of the art of clowning in Colombia in the last decade. The art of clowning becomes an enhancement possibility of comic and poetic language of the artist in the current Colombian society, conferring the clown actor a social and political role, and allowing the spectator to live a form of resistance and freedom from their daily violent reality.

We will focus on the function performed by the contemporary clowns in the current Colombian society resulting from a large period of crisis marked by confrontations and successive waves of violence. Humor, as a particular feature of the culture and becoming an unquestionable way of facing a painful reality, meets the clown, who makes possible to recover the sacred value of the shaman, *bobo*, buffoons and mad characters of history. Thus, recognizing the foray of clown language into different fields (the hospital, the humanitarian and the social ones) in Colombia, it is possible to accept that the spectator lives a form of freedom through the communication established with the clown in the laughing.

KEYWORDS : *clown, Colombie, rire, politique, résistance, political actor, social actor*